С 153


ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ
ИСТОРІЯ
МУЗЫКИ
ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ
и
НАРОДОВЪ
Вып. 2
ИЗД. „ШИПОВНИКЪ"
СПБ

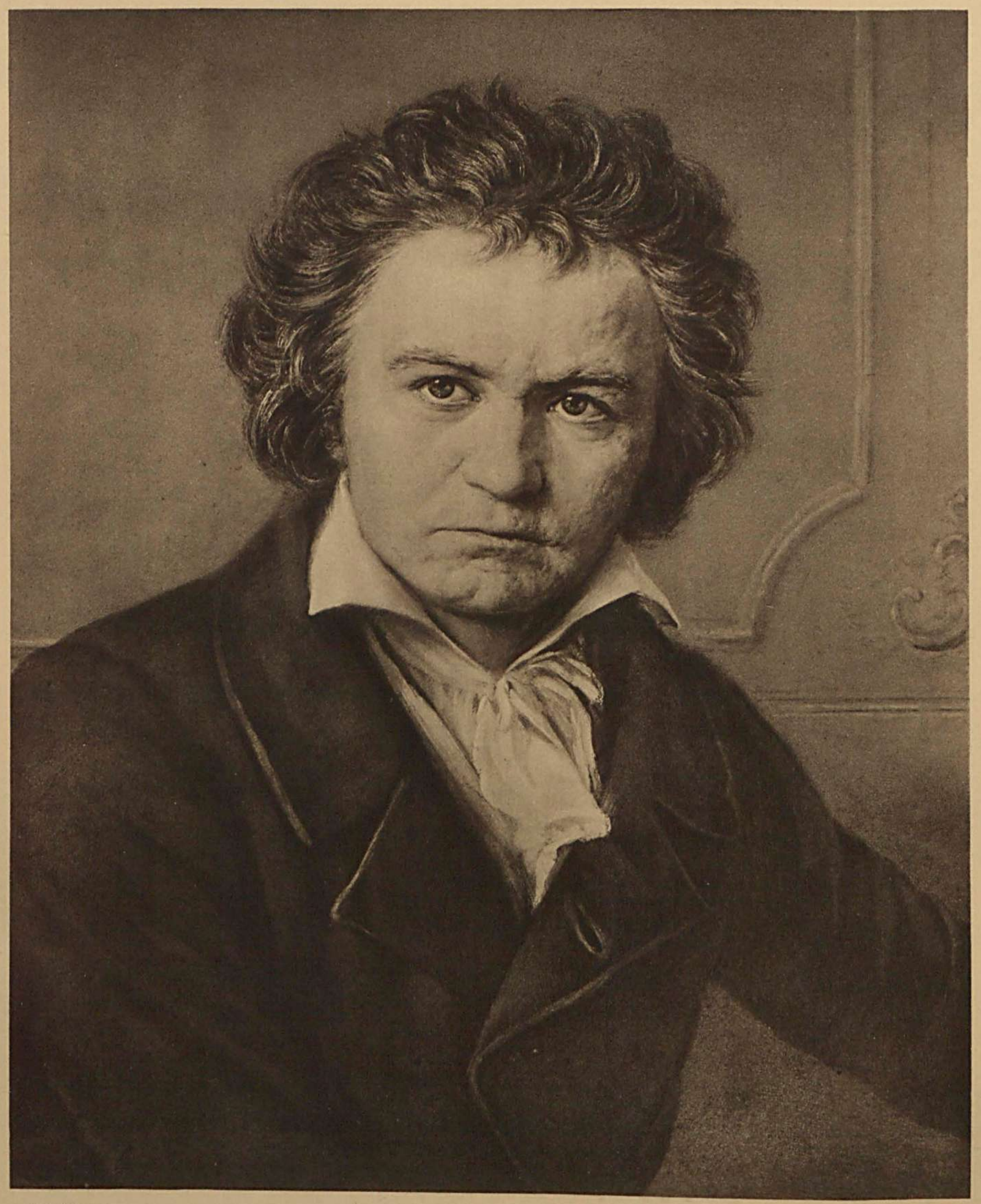
Z 60/81



М. Рёдигъ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

3



М. Рёдигъ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

БИБЛИОТЕКА
имени
В. И. Ленина
24/28-37

венный шумъ, доносившійся изъ-за дверей: топаніе ногой, удары палкой, неистовое завываніе темы фуги изъ Credo, все смѣшивалось въ одну дисгармонію. Вскорѣ передъ гостемъ появился композиторъ съ искаженными

PRELUDIUM.

Sostenuto ma non troppo.

Отрывокъ изъ D-dur'ной мессы Бетховена (передъ „Benedictus").

чертами лица, съ крупными каплями пота на лбу, точно послѣ смертнаго боя съ легіономъ контрапунктистовъ.

Нельзя отрицать въ мессѣ этой ни возвышенности, ни величественности, но эти достоинства парализуются невозможными требованіями къ пѣвцамъ, недостатками вокальной части партитуры». Оттого эта месса чрезвычайно трудна для исполненія и требуетъ исключительныхъ средствъ. На Кугіе авторъ помѣстилъ примѣчаніе: «Исходитъ изъ сердца. Да проложитъ она дорогу къ нему же», а на другой части, Dona nobis,—«Эта часть должна изображать глубокій миръ, внутренній и внѣшній». «Въ заголовкѣ мессы, какъ это видно изъ

рукописи, хранящейся нынѣ въ Берлинской королевской библіотекѣ, стояло сначала Magna, зачеркнутое и замѣненное solemnis; тамъ же хранится текстъ мессы, написанный карандашомъ на очень толстой бумагѣ, почти картонѣ, и значительно стертый временемъ.

«Дѣйствительность не оправдала намѣреній автора, и месса явилась въ музыкальной литературѣ какъ произведеніе своеобразное, оригинальное, но лишь мѣстами говорящее сердцу. Великій индивидуалистъ въ искусствѣ не могъ втиснуть своего вдохновенія въ рамки чуждаго ему стиля; месса была не создана, а обработана, на что положенъ четырехлѣтній тяжелый трудъ». Произведеніе это проникнуто великимъ и мятежнымъ духомъ автора [5], излившаго въ этомъ твореніи свое религіозное настроеніе. Бетховенъ сознавалъ отрицательныя стороны мессы какъ произведенія, предназначеннаго для церковнаго обихода, и потому часто рекомендовалъ ее въ качествѣ ораторіи. Бетховена нельзя назвать невѣрующимъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, вѣра, предписываемая церковью, была ему совершенно чужда. Въ 1816 году онъ говорилъ Дель-Ріо:

— «Я постепенно перестаю вѣровать и все же еще вѣрю».

«Чтобъ сочинять дѣйствительно церковную музыку,—пишетъ онъ въ это время въ дневникѣ своемъ,—надо изучить древніе хоралы, исполняемые въ монастыряхъ, познакомиться съ лучшими переводами и лучшей просодіей католическихъ псалмовъ». И онъ дѣлалъ все это, онъ работалъ надъ этимъ, онъ усиленно направлялъ полетъ своего вдохновенія въ эту область и порою достигалъ цѣли [6].

Missa solemnis Бетховена была впервые исполнена въ С.-Петербургѣ 26 марта 1824 г. въ концертѣ Филармоническаго Общества [7]. Князь Голицынъ сообщилъ Бетховену объ исполненіи этой мессы: «Невозможно описать впечатлѣніе, которое произвела она на слушателей; могу сказать безъ преувеличенія, что никогда не слышалъ такой божественной музыки, не исключая даже произведеній Моцарта, красоты которыхъ никогда не вызываютъ подобнаго настроенія. Гармоническія сочетанія въ Benedictus и его трогательная мелодія уносятъ слушателя на небеса. Однимъ словомъ: произведеніе это—цѣлый кладъ. Геній вашъ опередилъ вѣка, и едва ли среди слушателей можно найти одного, достаточно подготовленнаго, чтобы вполнѣ постичь красоты вашего творенія. Но потомство будетъ васъ славить и благословлять память вашу болѣе, чѣмъ то способны сдѣлать современники» [8].

Бетховенъ, не будучи правовѣрнымъ католикомъ [9], все-таки можетъ быть названъ глубоко-религіознымъ человѣкомъ. Онъ вѣровалъ въ личнаго, все-

---

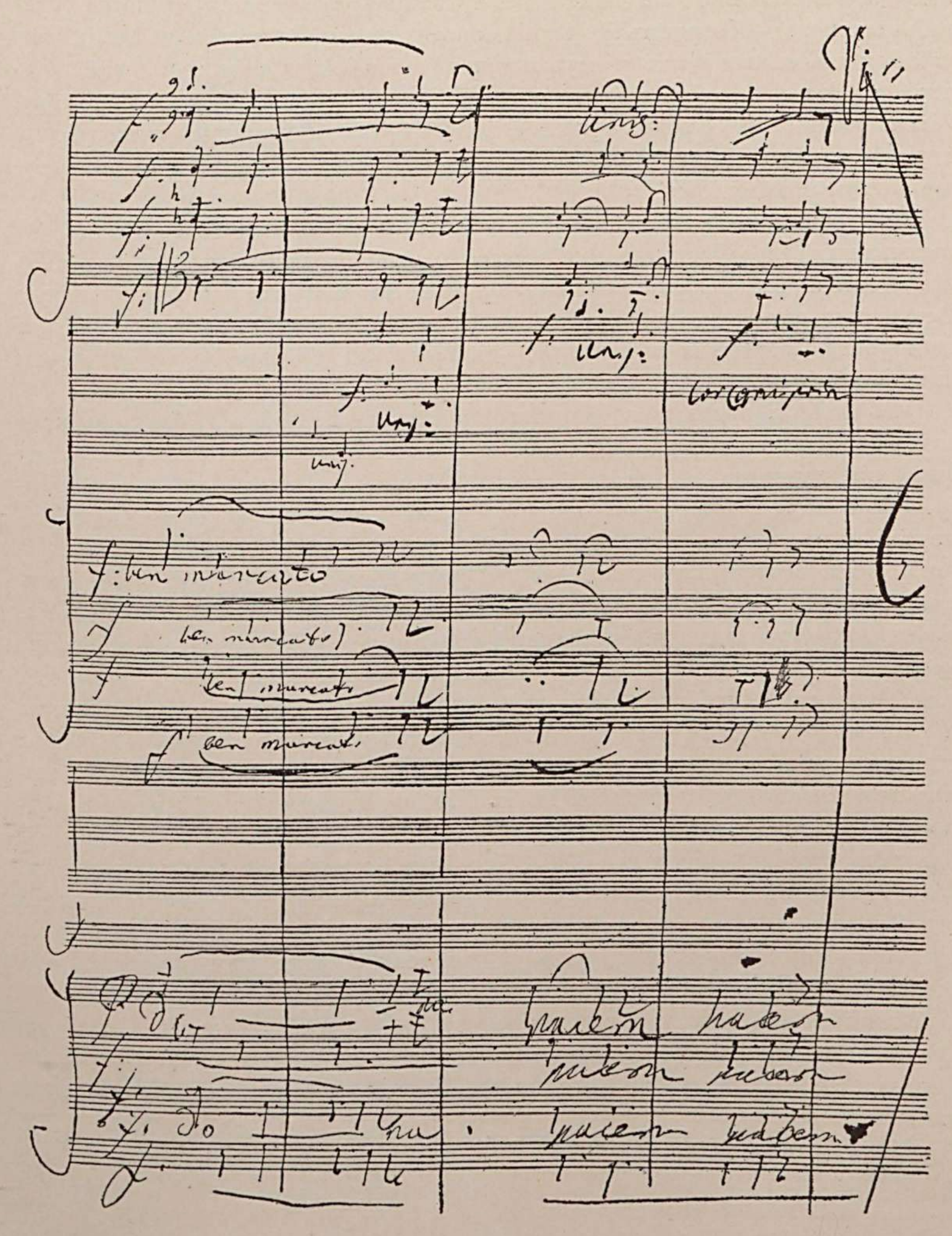
[5] Интересныя мысли о духовной музыкѣ Бетховена вообще и его D-dur'ной мессѣ въ частности высказываетъ Амбросъ (Ambros, «Culturhistorische Bilder». Leipzig. 1860. S. 25—32).

[6] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 629—630.

[7] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го изд. Б. Юргенсона. Москва. 1901, стр. 372. Ср. «100-лѣтній юбилей Спб. Филармоническаго Общества». СПБ. 1902, стр. 30. Тамъ же (стр. 30) помѣщено письмо Бетховена.

[8] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 700—701.

[9] Бетховенъ не признавалъ божественности Христа (Th. von Frimmel, «L. v. Beethoven». Berlin. 1901. S. 70).



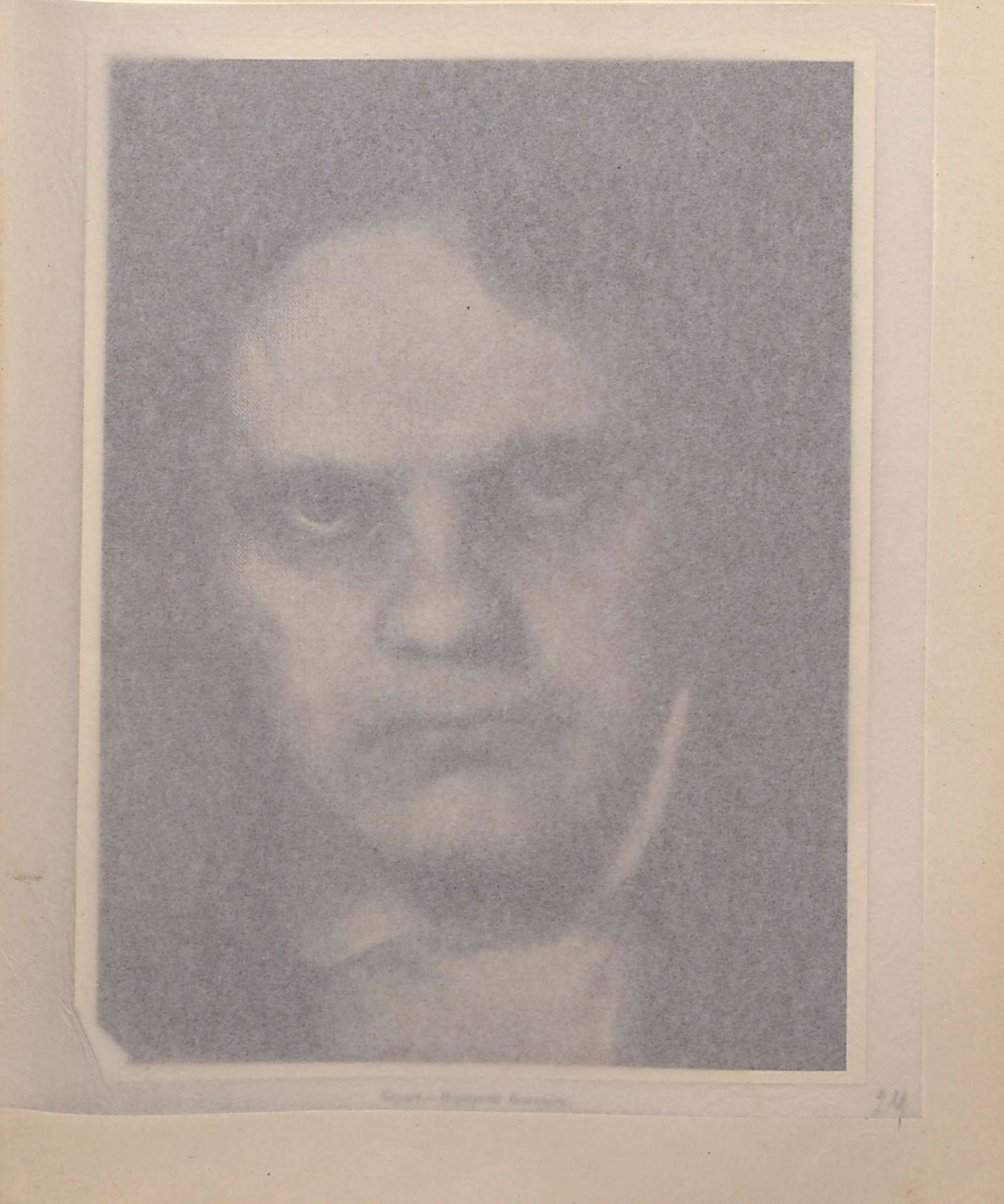
«Dona nobis pacem» изъ «Missa solemnis».

вѣдущаго Бога, въ Провидѣніе и, въ сознаніи человѣческой слабости, преклонялся передъ Творцомъ [10]. Сочиняя свою мессу, Бетховенъ имѣлъ цѣлью «возбуждать въ поющихъ и слушающихъ религіозныя чувства и укрѣплять ихъ» [11]. Эта месса есть высшее и идеальнѣйшее выраженіе настроенія Бетховена и одинъ изъ самыхъ яркихъ образцовъ стиля композитора въ послѣдній періодъ его творчества [12]. Авторъ считалъ эту мессу за свое наиболѣе совершенное произведеніе [13].

Бетховенъ былъ правъ. Лучшія мѣста его мессы ставятъ ее на ряду съ величайшими продуктами человѣческаго генія. Къ таковымъ принадлежитъ помѣщаемый изъ нея отрывокъ (Praeludium. Sostenuto ma non troppo передъ Benedictus; см. стр. 105). Трудно найти во всей музыкѣ что-либо равное по глубинѣ настроенія и умиленія,—этой едва ли не преобладающей черты христіанской молитвы [14].

Въ 1823 г. писалась и IX симфонія [15], хотя вполнѣ она была окончена лишь въ 1824 г. [16]. Ода «Къ Радости» Шиллера, которою оканчивается эта симфонія, занимала Бетховена еще съ 1793 г. [17] (см. стр. 24). Надъ IX симфоніей Бетховенъ сталъ работать съ 1817 г. [18]. Въ ней, въ особенности въ первой части, авторъ пытался выразить все, что пережилъ въ жизни [19]. Въ этой части, особенно въ концѣ, гдѣ въ басу повторяется одна и та же фраза, слышится вопль наболѣвшей скорби, вырвавшійся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями. Свои страданія Бетховенъ обыкновенно переносилъ молча. Онъ говоритъ о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ въ своихъ письмахъ; здѣсь долго сдерживаемыя слезы хлынули потокомъ. Грустные звуки даютъ слушателю возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, перенесшей глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и пр. [20]. Тема скерцо сначала была задумана какъ тема фуги [21]. «Карлъ Черни увѣряетъ, что тема этого скерцо внушена стаей воробьевъ, копошившихся предъ композиторомъ на площадкѣ въ одномъ изъ городскихъ садовъ; по другой версіи тема создана подъ впечатлѣніемъ множества загоравшихся въ окнахъ и на улицахъ Вѣны огней, когда запоздалый композиторъ возвращался съ прогулки по окрестностямъ» [22]. Тема тріо представляетъ нѣкоторое измѣненіе мелодіи «Non nobis», которую употребилъ Гендель въ «The horse and his rider». Нѣкоторымъ кажется, что въ этой

[10] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 335.
[11] Ibid. IV, S. 332.
[12] Ibid. IV, S. 331.
[13] Ibid. IV, S. 331, 366. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[14] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 349—350.
[15] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[16] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 310.
[17] Ibid., p. 322.
[18] Ibid., p. 320.
[19] Ibid., p. 353—354.
[20] Ibid., p. 352.
[21] Ibid., p. 320, 326, 355—356.
[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691.

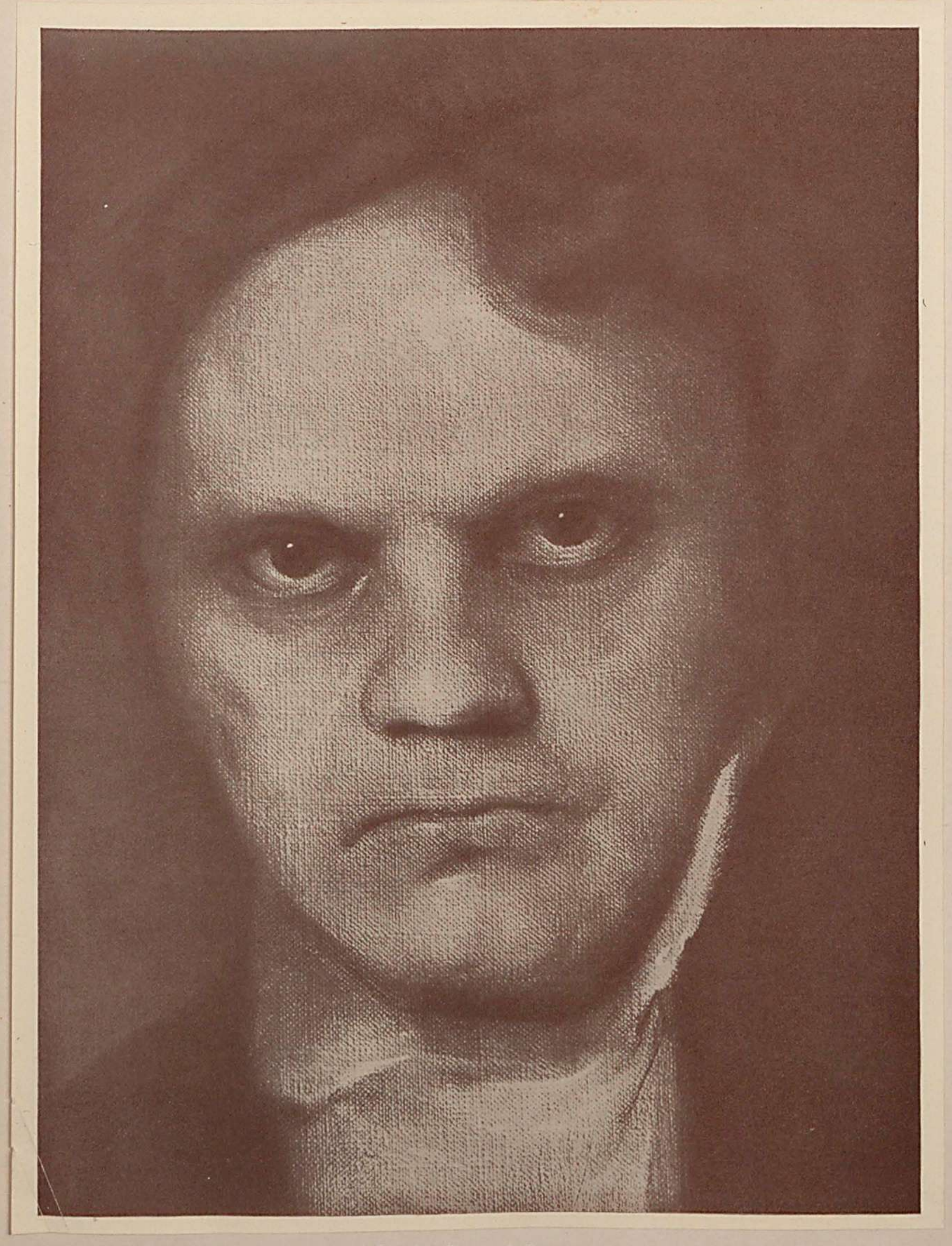


вѣдущаго Бога, въ Провидѣніе и, въ сознаніи человѣческой слабости, преклонялся передъ Творцомъ [10]. Сочиняя свою мессу, Бетховенъ имѣлъ цѣлью «возбуждать въ поющихъ и слушающихъ религіозныя чувства и укрѣплять ихъ» [11]. Эта месса есть высшее и идеальнѣйшее выраженіе настроенія Бетховена и одинъ изъ самыхъ яркихъ образцовъ стиля композитора въ послѣдній періодъ его творчества [12]. Авторъ считалъ эту мессу за свое наиболѣе совершенное произведеніе [13].

Бетховенъ былъ правъ. Лучшія мѣста его мессы ставятъ ее на ряду съ величайшими продуктами человѣческаго генія. Къ таковымъ принадлежитъ помѣщаемый изъ нея отрывокъ (Praeludium. Sostenuto ma non troppo передъ Benedictus; см. стр. 105). Трудно найти во всей музыкѣ что-либо равное по глубинѣ настроенія и умиленія,—этой едва ли не преобладающей черты христіанской молитвы [14].

Въ 1823 г. писалась и IX симфонія [15], хотя вполнѣ она была окончена лишь въ 1824 г. [16]. Ода «Къ Радости» Шиллера, которою оканчивается эта симфонія, занимала Бетховена еще съ 1793 г. [17] (см. стр. 24). Надъ IX симфоніей Бетховенъ сталъ работать съ 1817 г. [18]. Въ ней, въ особенности въ первой части, авторъ пытался выразить все, что пережилъ въ жизни [19]. Въ этой части, особенно въ концѣ, гдѣ въ басу повторяется одна и та же фраза, слышится вопль наболѣвшей скорби, вырвавшійся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями. Свои страданія Бетховенъ обыкновенно переносилъ молча. Онъ говоритъ о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ въ своихъ письмахъ; здѣсь долго сдерживаемыя слезы хлынули потокомъ. Грустные звуки даютъ слушателю возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, перенесшей глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и пр. [20]. Тема скерцо сначала была задумана какъ тема фуги [21]. «Карлъ Черни увѣряетъ, что тема этого скерцо внушена стаей воробьевъ, копошившихся предъ композиторомъ на площадкѣ въ одномъ изъ городскихъ садовъ; по другой версіи тема создана подъ впечатлѣніемъ множества загоравшихся въ окнахъ и на улицахъ Вѣны огней, когда запоздалый композиторъ возвращался съ прогулки по окрестностямъ» [22]. Тема тріо представляетъ нѣкоторое измѣненіе мелодіи «Non nobis», которую употребилъ Гендель въ «The horse and his rider». Нѣкоторымъ кажется, что въ этой

[10] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 335.
[11] Ibid. IV, S. 332.
[12] Ibid. IV, S. 331.
[13] Ibid. IV, S. 331, 366. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[14] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 349—350.
[15] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[16] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 310.
[17] Ibid., p. 322.
[18] Ibid., p. 320.
[19] Ibid., p. 353—354.
[20] Ibid., p. 352.
[21] Ibid., p. 320, 326, 355—356.
[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691.



Бауэръ.—Портретъ Бетховена.

24

мелодіи обнаруживается вліяніе изученія русской музыки на Бетховена [23]. Въ Adagio первыя четыре басовыя ноты представляютъ сходство съ медленной частью «Патетической сонаты» (op. 13) [24]. Первыя три части IX симфоніи не имѣютъ отношенія къ финалу [25]. IX симфонія не есть симфонія на оду «Къ Радости» Шиллера, а симфонія, въ которой финалъ написанъ на вышеупомянутое стихотвореніе, какъ это видно изъ самаго заглавія [26]: «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode: «An die Freude» für grosses Orchester, vier solo und vier Chor-Stimmen». Одно время Бетховенъ хотѣлъ замѣнить вокальный финалъ инструментальнымъ [27]. Присоединеніе вокальнаго финала къ тремъ инструментальнымъ частямъ симфоніи очень затрудняло Бетховена. «Эскизы финала полны замѣчаніями автора въ родѣ слѣдующихъ:

«Нѣтъ, эта мелодія слишкомъ напоминаетъ наше отчаяніе».

«Сегодня праздникъ; надо ознаменовать его пѣніемъ и танцами».

«О, нѣтъ, не годится, надо что-либо болѣе пріятное, веселое».

«Тоже нѣтъ, слишкомъ шутливо».

«Попытаюсь пропѣть что-нибудь хорошее; нѣтъ не то, это только болтовня».

«Тоже нѣтъ, это слишкомъ нѣжно; надо придумать что-нибудь болѣе энергичное».

«Наконецъ, найдено!» Это восклицаніе относится къ темѣ послѣдней части».

Сохранилось еще нѣсколько другихъ тетрадей съ эскизами IX симфоніи, но онѣ представляютъ лишь безсвязныя собранія набросковъ. Для ознакомленія съ процессомъ творчества Бетховена всего болѣе могутъ содѣйствовать труды Ноттебома (см. прим. 70-е на стр. 120).

«Поселившись въ восточномъ предмѣстіи Вѣны, на Ландштрассе, композиторъ вскорѣ окончилъ эту работу, но затѣмъ сдѣлалъ нѣкоторый перерывъ, какъ бы обдумывая величественный финалъ съ хоромъ, тема котораго также встрѣчается въ его раннихъ набросках.

Однажды композиторъ радостно встрѣтилъ друга своего Шиндлера и показалъ набросокъ текста съ музыкой, долженствовавшій служить вступленіемъ къ хору на слова оды Шиллера; текстъ гласилъ: «Друзья, споемъ оду нашего безсмертнаго Шиллера». Такое вступленіе, впрочемъ, авторъ замѣнилъ инымъ, вошедшимъ въ партитуру: «О, друзья! Оставимъ эти напѣвы, споемъ болѣе пріятные, полные радости». Ода Шиллера имѣла цѣлью воспѣть свободу, Freiheit, но намѣреніе знаменитаго поэта было парализовано требованіями безвѣстныхъ цензоровъ, а потому ненавистное имъ слово это предстояло замѣнить радостью, Freude; идея стихотворенія была всѣмъ понятна, и свободолюбивый Бетховенъ настаивалъ на соотвѣтственномъ заголовкѣ.

[23] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 359.
[24] Ibid., p. 362.
[25] Ibid., p. 354.
[26] Ibid., p. 309, 354.
[27] Ibid., p. 330—331.

чему помѣшали болѣе осторожные друзья его; одинъ изъ нихъ пишетъ ему въ разговорной тетради:

«У насъ слишкомъ много чиновниковъ, военныхъ, денегъ, поповъ и слишкомъ мало ума... Полиція овладѣла всѣмъ. За послѣднимъ столикомъ въ любомъ трактирѣ можно встрѣтить шпіона... Глупѣйшая буржуазія блаженствуетъ. Главный принципъ нашего правительства кроется въ обскурантизмѣ».

Другой пріятель, поэтъ Грильпарцеръ, вписываетъ туда же:

«Цензора истерзали мое произведеніе. Кто хочетъ свободно мыслить, долженъ переселиться въ Сѣверную Америку».

На это Бетховенъ отвѣтилъ:

— Если слова опасны, то, къ счастью, еще свободны ноты, эти полновластные замѣстители словъ.



Бетховенъ. Наброски І. П. Лизера.

И въ звукахъ финала симфоніи композиторъ сумѣлъ выразить воинственные клики, сопровождающіе героевъ къ побѣдѣ надъ рабствомъ, а въ мелодіи хорала слышится благодарственный гимнъ торжествующей свободы [28]».

Зародышъ хоровой темы, какъ выше было сказано (см. стр. 93), замѣтенъ въ романсѣ ор. 83 [29]. Эта тема народная и отличается необычайной простотою [30]. Мелодія, иллюстрирующая слова: «Seid umschlungen Millionen», сходна съ мелодіей, которая поется на слова: «Und nicht das grosse volle Herz Von mutterlieb Natur» въ «Serenate im Walde zu singen» Шульца (1747—1800) [31].

О IX симфоніи Бетховена существуетъ довольно объемистая литература. Этому произведенію посвящены страницы въ біографіяхъ композитора: Ленца, Маркса, Ноля, Wasielewski и Тейера (Thaiyer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 17 u. ff.); Grove, «Beethoven and his nine

[28] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691—692.

[29] Тамъ же, стр. 285, 904.

[30] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 48.

[31] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I., S. 259.

symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 309—399; Elterlein, «Beethoven's Symphonien». S. 67 ff.; Dürenberg, «Die Symphonien Beethoven's». Wien. 1863. S. 76 ff.; Neitzel, «Beethoven's Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt» (Köln, Tonger). S. 84 ff.; Hoffmann, «Ein Programm zu Beethoven's neunter Symphonie». Berlin. 1870; Hennig, «Beethoven's neunte Symphonie». Leipzig. 1888; Prod'homme, «Les Symphonies de Beethoven» (Paris, 1906);

Посвященіе девятой симфоніи.

Colombani, «Le 9 Sinfonie di Beethoven» (Turin, 1898). О IX симфоніи писали Рихардъ Вагнеръ («Ges. Schr.», II. S. 50 ff.) [32] и Берліозъ [33].

IX симфонія была въ первый разъ исполнена 7 мая 1824 года въ Вѣнѣ, въ Кернтнерторъ-театрѣ [34]. Такъ какъ было всего двѣ репетиціи, то исполненіе не могло быть безупречнымъ [35]; но успѣхъ былъ громадный.

Пріемъ былъ—по словамъ Шиндлера—лучше царскаго: композитора вызвали четыре раза, публика кричала «hoch», нѣкоторые друзья плакали отъ

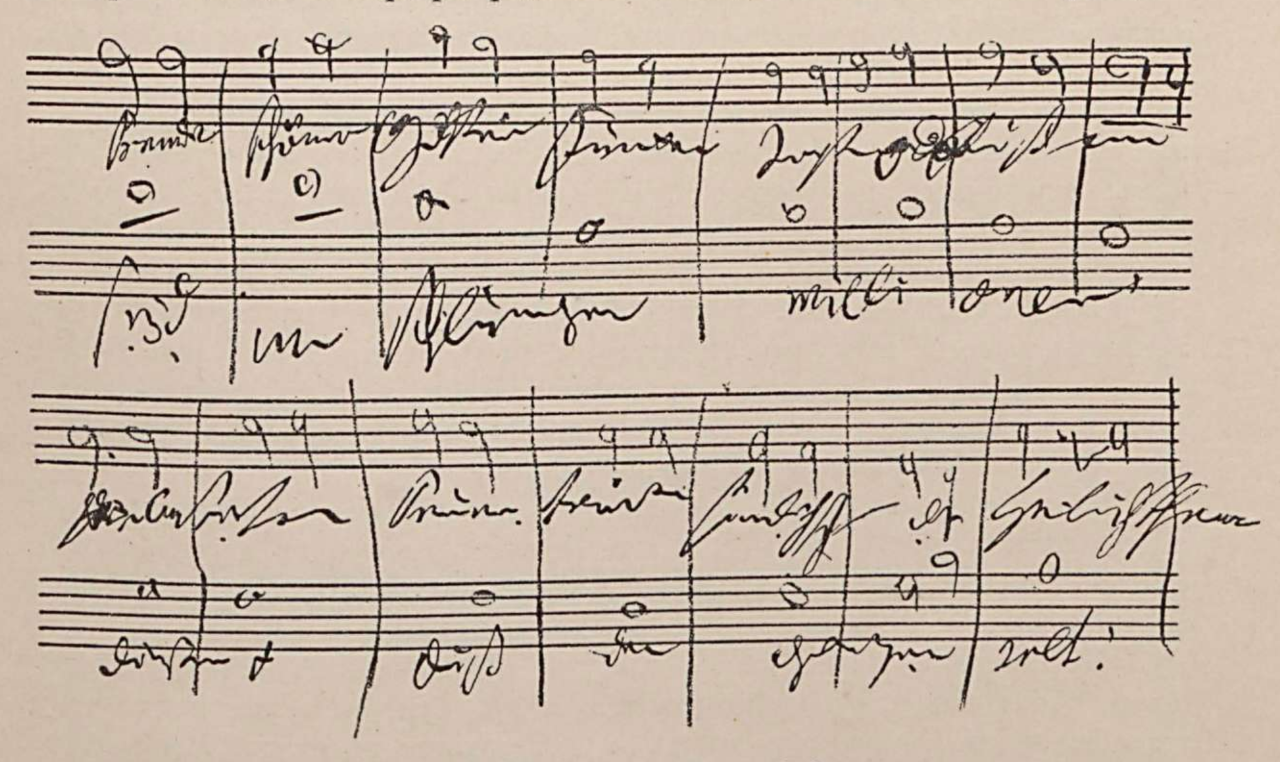
[32] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 17.

[33] Русскій переводъ см. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 692—696.

[34] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 708.

[35] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333—334.

умиленія. ПослѢ этихъ привѢтствій Бетховенъ занялъ мѢсто рядомъ съ дирижеромъ Умлауфомъ. Исполненіе было въ общемъ гладко. «Никогда—въ ту же ночь пишетъ Шиндлеръ въ разговорной тетради—я не слыхалъ такихъ неистовыхъ и въ то же время искреннихъ апплодисментовъ, какъ сегодня. Вторая часть симфоніи была совсѢмъ заглушена апплодисментами, ее слѢдовало повторить. Когда въ партерѢ раздались апплодисменты въ пятый разъ, то



НабросокЪ Бетховена для девятой симфоніи.

полиція потребовала ихъ прекращенія... Дворъ привѢтствуютъ три раза, а Бетховена пять разъ».

«Стыдно—пишетъ Шикъ въ разговорной тетради—поручать исполненіе вашихъ великихъ произведеній такимъ неучамъ... Публика была снисходительна лишь изъ уваженія къ геніальнымъ произведеніямъ и изъ любви къ вамъ».

«ВсѢ подавлены—записываетъ племянникъ—величіемъ вашихъ произведеній. Унгеръ и Зонтагъ обыкновенно встрѢчаютъ рукоплесканіями, но вчера имъ совсѢмъ не хлопали; публика поняла, что въ твоемъ концертѢ не слѢдуетъ хлопать пѢвцамъ».

«Когда—читаемъ въ другомъ описаніи этого концерта—во второй части Scherzo (Molto vivace) раздались звуки валторнъ (Ritmo di tre batutte), публика пришла въ такой восторгъ, что заглушила оркестръ. У исполнителей на глазахъ были слезы. Умлауфъ движеніемъ руки указалъ глухому автору волненіе публики; онъ обернулся и совершенно спокойно отвѢсилъ поклонъ».

Бетховенъ, не слыша шума въ зрительномъ залѣ, уже накидывалъ на себя плащъ за кулисами, когда Унгеръ подбѣжала къ нему, схватила за руку и вывела на сцену, указывая на публику, махавшую платками и шляпами. На взрывъ рукоплесканій Бетховенъ отвѣтилъ поклономъ и, въ сопровожденіи Шиндлера, отправился домой.

Сборъ съ концерта составлялъ 2.200 флориновъ, изъ коихъ дирекціи уплачено 1.000 фл., переписчикамъ 700 фл. и на мелкіе расходы 200 фл.; остатокъ же, т.-е. 300 фл., Шиндлеръ въ ту же ночь передалъ композитору, не ожидавшему столь ничтожной суммы... «Увидя ее, онъ пошатнулся... Мы поддержали его и положили на софу. До поздней ночи мы оставались съ нимъ; онъ ничего не требовалъ, не издалъ ни одного звука. Наконецъ, убѣдившись, что онъ заснулъ, мы тихо удалились. Прислуга нашла его на слѣдующій день спящимъ въ томъ же положеніи и въ томъ же платьѣ».

«Театръ былъ полонъ,—писалъ Шиндлеръ въ 1827 г. Мошелесу,—но абоненты ложъ не заплатили ни гроша, а дворъ отсутствовалъ, хотя Бетховенъ лично, вмѣстѣ со мною, приглашалъ всѣхъ членовъ императорскаго дома. Всѣ обѣщали пріѣхать, но никто не явился и не прислалъ ему платы, какъ дѣлается обыкновенно съ бенефиціантами» [36].

Разочарованіе въ сборѣ вызвало въ Бетховенѣ желаніе покинуть Вѣну и переселиться въ Лондонъ [37]. Тогда Бетховенъ получилъ адресъ, подписанный многими вѣнскими князьями, графами, музыкантами и др., слѣдующаго содержанія:

«Не лишайте долѣе насъ — гласитъ адресъ—возможности услышать новыя геніальныя произведенія вашей музы, удовлетворите, наконецъ, нашу потребность въ наслажденіи высшими проявленіями искусства. Мы знаемъ, что вами написано новое произведеніе церковной музыки, гдѣ вы выразили идеи, навѣянныя вашей глубокой религіозностью; божественное пламя, согрѣвающее духъ вашъ, озаряетъ его и сіяетъ въ немъ. Мы знаемъ, что въ вѣнокъ симфоній вашихъ вплетенъ еще одинъ безсмертный цвѣтокъ. Долгіе годы, съ тѣхъ поръ, какъ стихъ громъ сраженія при Витторіи, мы ждемъ и надѣемся. Не злоупотребляйте долѣе ожиданіемъ публики. Откройте сокровища вашего вдохновенія и, какъ въ былыя времена, дайте намъ насладиться ими. Сдѣлайте ихъ еще болѣе цѣнными своимъ личнымъ исполненіемъ. Эти дѣтища музы вашей не должны быть оторваны отъ отчизны ихъ, чтобы впервые появиться предъ иноземцами, которые не поймутъ вашихъ возвышенныхъ идей и не способны оцѣнить ихъ. Придите къ намъ въ ореолѣ славы вашей; возрадуйте вашихъ друзей, вашихъ ревностныхъ и преданныхъ поклонниковъ... Изъ многочисленныхъ поклонниковъ вашихъ, живущихъ въ

---

[36] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 708—709. Ср. описаніе этого концерта у Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333—335.

[37] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 709.

вѣнѣ, къ вамъ обращается здѣсь лишь небольшая группа поклонниковъ и прозелитовъ, выражая давно таившіяся желанія и просьбы... Можемъ увѣрить,— просьбы и желанія наши раздѣляются всѣми, кто умѣетъ цѣнить божественное искусство... Мы выражаемъ преимущественно стремленія соотечественниковъ нашихъ, ибо Австрія имѣетъ право считать васъ своимъ, хотя имя ваше принадлежитъ всему міру... Въ Австріи жива еще любовь къ безсмертнымъ твореніямъ Моцарта и Гайдна, Австрія горда сознаніемъ, что всѣ три

Einladung

zu

LUDWIG VAN BEETHOVEN'S

Leichenbegängnisse,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags stattfinden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200. am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begiebt sich von da nach der Dreifaltigkeits-Kirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikalienhandlung vertheilt.)

Извѣщеніе о смерти Бетховена.

музыкальныхъ генія сіяли въ нѣдрахъ ея... Не оставьте безъ вниманія просьбы нашей... Возвратите намъ скорѣе былые дни, когда музыка всесильно потрясала и наполняла восторгомъ сердца знатоковъ и толпы... Надѣемся, что наступающій годъ принесетъ намъ давно желанные плоды, и предстоящею весною мы узримъ двойной расцвѣтъ въ природѣ и въ искусствѣ»... [38].

Этотъ адресъ доставилъ Бетховену большую радость. «Я засталъ его— говорилъ Шиндлеръ—съ адресомъ въ рукахъ; онъ передалъ мнѣ его. По всему было видно, что впечатлѣніе было сильное. Пока я перечитывалъ адресъ, онъ подошелъ къ окну и глядѣлъ на небо. Я кончилъ чтеніе и ждалъ услышать его мнѣніе. Наконецъ, онъ обернулся и сказалъ: «Это благородно и знаменательно... Я тронутъ до глубины сердца».—Затѣмъ взялъ

[38] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 715—716.

меня подъ руку и отправился въ отдаленную прогулку, взволнованный, молчаливый, но, видимо, уже рѣшившій не покидать Вѣны» [39].

Къ 1823 году относится Rondo a Capriccio для фортепіано G-dur op. 129 и 33 варіаціи для фортепіано на тему вальса Діабелли (op. 120) [40]. Это каприччіо было вызвано непріятною случайностью. Бетховену попалась прекрасно сохранившаяся древняя монета. Онъ хотѣлъ отнести ее пріятелямъ, но потерялъ ее на улицѣ [41].

«Едва ли существуетъ—говоритъ Р. Шуманъ [42]—что-либо болѣе веселое, чѣмъ эта шутка: недавно, впервые играя ее, я смѣялся безъ конца. Но каково было мое удивленіе, когда я замѣтилъ слѣдующее примѣчаніе: Это каприччіо, найденное въ оставшихся послѣ Бетховена бумагахъ, озаглавлено въ рукописи такимъ образомъ: «Ярость изъ-за пропавшаго гроша, вылившаяся въ каприччіо».—О, это самая милая, безсильная ярость, подобная злобѣ человѣка, который не можетъ снять сапога, потѣетъ и топаетъ ногами, тогда какъ сапогъ совершенно спокойно глядитъ на своего хозяина.—Наконецъ-то я васъ поймалъ, знатоки Бетховена!—Совсѣмъ иначе выражу я вамъ свою ярость и дамъ вамъ слегка почувствовать свой кулакъ, когда вы будете мечтательно и, закатывая глаза, восторженно твердить: Бетховенъ стремится всегда только къ возвышенному, возносится къ звѣздамъ, не касаясь земного. — «Сегодня я весь нараспашку», — было его любимымъ выраженіемъ въ минуты самаго веселаго настроенія. И тогда онъ хохоталъ какъ левъ, размахивая руками,—вѣдь онъ во всемъ былъ неукротимъ. Этимъ каприччіо буду я теперь бить васъ. Вы найдете его грубымъ, недостойнымъ Бетховена такъ же, какъ мелодію къ «Радости божественной искры» въ симфоніи D-moll; вы запрячете ее подальше, подъ Эроику! Но если когда-нибудь настанетъ возрожденіе искусствъ, и геній Истины возьметъ вѣсы, на одной чашѣ коихъ будетъ находиться это каприччіо, а на другой—десять новѣйшихъ патетическихъ увертюръ,—эти увертюры взлетятъ до небесъ. Изъ этого вы, молодые и старые композиторы, можете сдѣлать прежде всего одинъ выводъ: природа, природа, природа!»

Вышеупомянутый op. 120 явился слѣдствіемъ предложенія Діабелли [43], вѣнскаго композитора и издателя, написать варіаціи на темы его вальса. На нее написали варіаціи эрцгерцогъ Рудольфъ, Моцартъ-сынъ, К. Черни, Шубертъ, юный Листъ и др. Такимъ образомъ получился сборникъ, изданный подъ названіемъ «Vaterländischer Künstlerverein» [44]. Бетховенъ сначала отказался отъ предложенія Діабелли, а потомъ написалъ для отдѣльнаго изданія свои варіаціи за гонораръ въ 80 дукатовъ [45]. Эти варіаціи—«Калей-

[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 716.

[40] Тамъ же, стр. 908—909.

[41] Тамъ же, стр. 689.

[42] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871 Bd. I. S. 101—102. Переводъ заимствованъ изъ книги Корганова, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 689—690.

[43] Риманъ, «Музыкальный словарь», пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 473.

[44] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 626.

[45] Тамъ же, стр. 626—627.

доскопъ всей жизни композитора, отражающій его музыкальныя идеи и настроенія самыхъ разнообразныхъ эпохъ, отъ эпохи вліянія Моцарта (XXII варіація) до мистическихъ грезъ (XX варіація) старѣющаго титана» [46].

Въ остальные годы своей жизни (1824—1826) Бетховенъ написалъ свои послѣдніе квартеты [47], которые заняли въ камерной музыкѣ такое же исключительное положеніе, какъ IX симфонія въ ряду прочихъ [48].

Къ 1824 г. относится квартетъ Es-dur ор. 127; къ 1825 г.—квартеты B-dur ор. 130, A-moll ор. 132 и большая фуга для двухъ скрипокъ, альта и



Бетховенъ на смертномъ одрѣ.

віолончели B-dur ор. 133 [49]; къ 1826 г.—квартеты Cis-moll ор. 131 и F-dur ор. 135. Квартетъ ор. 127 авторъ писалъ въ минуты нравственнаго спокойствія, далекаго отъ физическихъ страданій и нравственныхъ мукъ, что и отразилось на этомъ произведеніи, въ особенности въ финалѣ, полномъ юмора [50]. Квартетъ B-dur ор. 130 замѣчателенъ особенно тѣмъ, что его Es-dur'ная каватина была любимѣйшимъ мѣстомъ автора во всей квартетной музыкѣ. Онъ писалъ ее лѣтомъ 1825 г. со слезами на глазахъ и признавался, что ни одно произведеніе не дѣйствуетъ на него такъ сильно, какъ эти строки. О нихъ онъ не могъ говорить безъ сильнаго душевнаго волненія [51]. Финальная фуга этого квартета была издана какъ отдѣльное произведеніе (ор. 133) [52], а для квартета ор. 130 авторъ написалъ новое замѣчательное Allegro [53].

---

46 Органовъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 627.
47 Тамъ же, стр. 908—909.
48 Тамъ же, стр. 738.
49 Въ B-dur написана и большая фуга для фортепіано въ 4 руки ор. 134 (тамъ же, стр. 909).
50 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 743—744.
51 Тамъ же, стр. 738.
52 Тамъ же, стр. 739, 909.
53 Тамъ же, стр. 739, 743, 744.

О квартетѣ op. 131 Р. Вагнеръ говорилъ:

«Вступительное длинное adagio—самое грустное изъ всего того, что когда-либо было выражено звуками; я сравнилъ бы его съ утреннимъ пробужденіемъ въ такой день, въ теченіе котораго всѣ желанія, намѣренія остаются не осуществленными. И въ то же время это—молитва, призывъ Бога и утвержденіе себя въ вѣрѣ въ его безконечную благость. Взоръ, обращенный внутрь, въ себя, улавливаетъ ему одному доступное утѣшеніе (allegro въ 6/8)—возможность проявить творческую силу; самая сокровенная мечта всплываетъ въ воспоминаніи. Теперь (переходное короткое Allegro moderato) маэстро, сознавшій силу своего искусства, принимается за свою волшебную работу. Вновь воскресшею силою своихъ чаръ (andante, 2/4) онъ вызываетъ прелестный образъ и наслаждается его лицезрѣніемъ въ безконечной и разнообразной игрѣ (варіаціи) свѣтовыхъ лучей, щедро разсыпаемыхъ имъ. Взоръ проясняется и полный счастья обращается къ внѣшнему міру (presto, 2/2); послѣдній разстилается передъ нимъ какъ въ Pastoralsymphonie, его внутреннее счастье отражается на всемъ. Онъ улавливаетъ звуки, присущіе каждому изъ видѣній, которыя длинной вереницей проносятся передъ нимъ то легкой, то болѣе тяжелой поступью, въ мѣрномъ движеніи танца. Онъ смотритъ на жизнь (короткое, adagio 3/4) и раздумываетъ, какъ бы ему самому привести въ движеніе весь этотъ міръ: онъ погружается въ думы, какъ-бы въ глубокій душевный сонъ. Но еще одинъ взглядъ, и онъ понялъ міръ: онъ просыпается, ударяетъ по струнамъ и играетъ танецъ, неслыханный до сихъ поръ въ мірѣ (allegro finale). Это танецъ вселенной: дикая страсть, предсмертный стонъ, восторги любви, высшее блаженство, безысходное горе, бѣшенство, сладострастіе, страданія, все это вертится, кружится среди молніи, среди раскатовъ грома. И надъ всѣмъ этимъ простерта рука исполина-музыканта, которому все подвластно, все повинуется. Гордый и увѣренный въ себѣ, онъ вихремъ уносится къ потоку, потокомъ—къ пропасти. Онъ смѣется про себя, такъ какъ все, вызванное дѣйствіемъ его чаръ, было для него не болѣе какъ игрой...—Наступаетъ ночь, день его оконченъ» [54].

Квартетъ op. 132 написанъ во время болѣзни и выздоровленія автора. Вторая часть названа благодарственною пѣснею выздоравливающаго въ лидійскомъ ладѣ (съ повышенною на полутонъ IV ступенью) [55]. Надъ 32 тактомъ надписано: «Andante, чувствуя новую силу» [56].

Въ послѣднемъ квартетѣ F-dur (op. 135) 4-я часть имѣетъ надпись: «Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein» [57] (Трудное рѣшеніе: должно быть?—Быть должно). Эти слова объясняются различно [58]. Наиболѣе

---

[54] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 740—741.

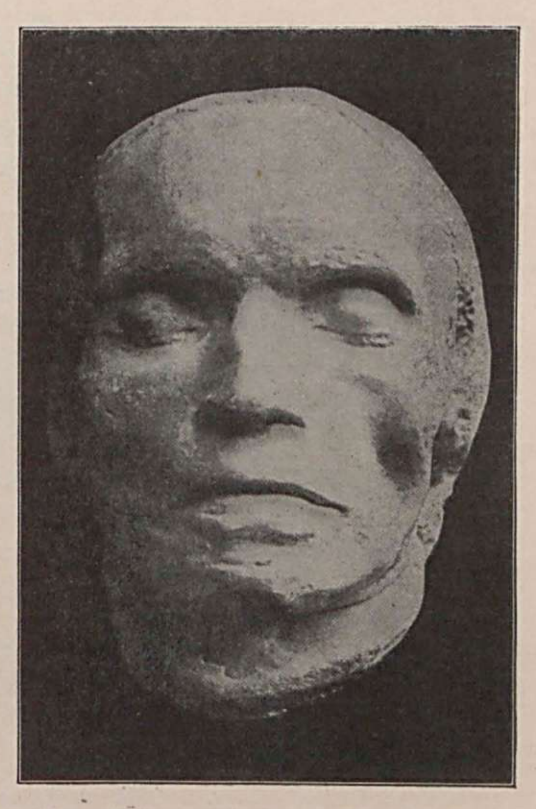
[55] Тамъ же, стр. 741.

[56] Thayer, «Chronologisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethoven's». Berlin. 1865. S. 154.

[57] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 403—404.

[58] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 739—740.

вѣроятное объясненіе заключается въ слѣдующемъ. У богатаго вѣнскаго коммерсанта Дембшера устраивались собранія камерной музыки. Въ апрѣлѣ 1821 г. Дембшеръ пожелалъ исполнить новый, еще не изданный квартетъ Бетховена B-dur (посвященный кн. Голицыну). Бетховенъ не долюбливалъ Дембшера за скупость и не давалъ рукописи. Наконецъ, Бетховенъ согласился дать рукопись, но «за прокатъ нотъ» потребовалъ 50 фл. «Если это необходимо»...—сказалъ удивленный Дембшеръ принесшему письмо Бетховена, въ которомъ было написано условіе [59]. Когда композиторъ узналъ объ этомъ, то съ хохотомъ схватилъ листъ бумаги и набросалъ знаменитый канонъ на слова: «Это необходимо?—Да, необходимо! Да, необходимо!», вошедшій въ квартетъ op. 135 («Muss es sein») [60].



Маска Бетховена, снятая на смертномъ одрѣ.

Произведенія Бетховена, сочиненныя имъ въ концѣ своей жизни, были написаны при полной глухотѣ, благодаря которой, по мнѣнію А. Г. Рубинштейна, они только и могли возникнуть. «Послѣднія его фортепіанныя сонаты,—пишетъ онъ,—послѣдніе струнные квартеты, IX симфонія и т. д. мыслимы только при глухотѣ; только она могла создать эту безусловную сосредоточенность, это перенесеніе себя въ другой міръ, эту звучащую душу, эти прежде никогда не слыханныя жалобы, это вознесеніе отъ всего земного этого скованнаго Прометея, этотъ трагизмъ, передъ которымъ ничтожна всякая опера. Прелестное, недосягаемое написалъ онъ также *до* глухоты, такъ, напр.: что̀ сцена въ аду въ «Орфеѣ» Глюка въ сравненіи со второй частью Бетховенскаго фортепіаннаго концерта G-dur? Что̀ любая трагедія, за исключеніемъ только, можетъ-быть, «Гамлета» и «Короля Лира»,—въ сравненіи со второй частью его тріо D-dur? Что драма въ сравненіи съ его увертюрой къ «Коріолану?» и т. д. Какъ миѳическій *ясновидящій* для насъ мыслимъ слѣпымъ, т.-е. слѣпымъ ко всему его окружающему и видящимъ душевнымъ окомъ, такъ вдохновенный *слышащій*

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 739.

[60] Тамъ же, стр. 739—740. Ср. Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig 1908. Bd. V, S. 301—302, 403—404. Ноты на слова «Es muss sein» тамъ же, стр. 302. Подробный анализъ квартетовъ Бетховена у Гельма (Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig 1885) и В. Г. Вальтера, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912.

мыслимъ глухимъ, т.-е. глухимъ ко всему его окружающему и слышащимъ душевнымъ слухомъ» [61].

Подобное же сопоставленіе вѣщаго слѣпца-поэта съ глухимъ композиторомъ дѣлаетъ и гр. А. К. Толстой, говоря:

О, окружи себя мракомъ, поэтъ, окружися молчаньемъ,
Будь одинокъ и слѣпъ какъ Гомеръ и глухъ какъ Бетховенъ [62].

Въ октябрѣ 1827 г. Бетховенъ поѣхалъ по дѣламъ своего племянника въ Гнейксендорфъ къ брату Іоганну [63]. При возвращеніи въ Вѣну Бетховенъ сильно простудился [64]. У него сдѣлалось воспаленіе легкихъ, и стала развиваться водянка [65]. Лежа на смертномъ одрѣ, Бетховенъ просматривалъ сочиненія Генделя и Шуберта, доставлявшія умирающему большое наслажденіе. О Шубертѣ Бетховенъ сказалъ, что «поистинѣ въ немъ божественная искра» [66]. Бетховенъ умеръ 26 марта 1827 г. [67]. Похороны состоялись въ 3 часа дня 29 марта. За гробомъ шла двадцатитысячная толпа, подъ величественныя гармоніи Miserere [68] (Equale), написаннаго Бетховеномъ въ 1812 г. въ Линцѣ на смерть соборнаго органиста и изданнаго Гаслингеромъ лишь въ іюнѣ 1827 г. [69]. Артистъ Аншютцъ сказалъ надгробное слово, написанное поэтомъ Грильпарцеромъ [70]: «Это былъ артистъ, всѣмъ обязанный искусству.

---

61 А. Рубинштейнъ, «Музыка и ея представители». Москва, 1891, стр. 56—57.

62 См. стихотвореніе гр. А. К. Толстого: «Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель» (Гр. А. К. Толстой, «Полное собраніе стихотвореній». Изданіе книжнаго склада М. М. Стасюлевича. СПБ. 1899. I, стр. 248—249).

63 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 850—851.

64 Тамъ же, стр. 854.

65 Тамъ же, стр. 855.

66 Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig 1908. Bd. V, 424—425, 459, 469, 478,—479. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 859, 862. Бетховенъ считалъ Генделя за величайшаго композитора (Roimain Rolland, «Haendel». Paris 1910, p. 133). (Ср. стр. 36).

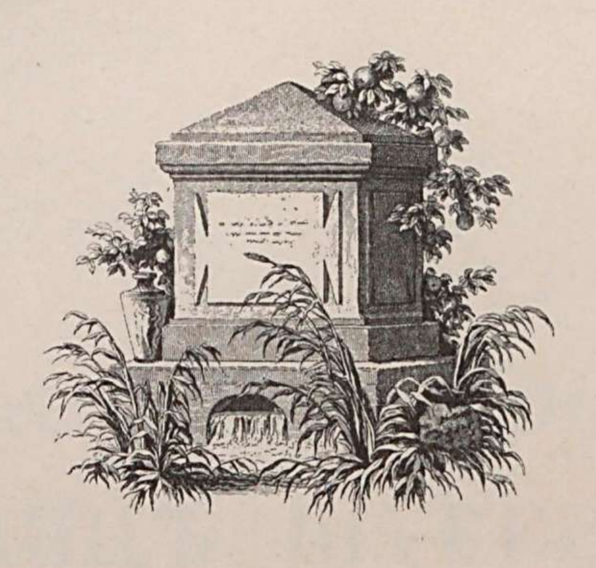
67 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 877—878.

68 Тамъ же, стр. 879. Equale—родъ церковной музыки, исполняемой нѣсколькими инструментами, вполнѣ однородными (voces aequales или per aequales), напр.: четырьмя трубами или гобоями (тамъ же, стр. 285, 879).

69 Тамъ же, стр. 879.

70 Тамъ же, стр. 880. О Бетховенѣ современники говорили то же, что о Микель-Анджело, а именно: авторъ еще лучше, еще выше своихъ произведеній. Витторія Колонна утверждала, что, какъ ни велики творенія Микель-Анджело, но самъ онъ еще выше (H. Grimm, «Leben Michel Angelo's». 7. Aufl. Berlin 1894. Bd. II, S. 261). Современники Микель-Анджело называли его «великимъ» (Ibid. II, S. 339. Ср. H. Taine, «Voyage en Italie». Paris 1866. I, p. 280—282). Точно также лейтенантъ Varnhagen von Ense писалъ о Бетховенѣ: «Въ немъ человѣкъ мнѣ еще болѣе нравится, чѣмъ композиторъ» (Al.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Dritter Band. 2. Aufl. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Leipzig. 1911. S. 273, 274). По мнѣнію П. И. Чайковскаго, Микель-Анджело и Бетховенъ очень родственныя натуры (М. Чайковскій, «Жизнь Петра Ильича Чайковскаго». Москва, 1901. II, стр. 369). Библіографія: J.-A. Schlosser, «L. v. Beethoven», 1828; F. G. Wegeler und Ferd. Ries, «Biographische Notizen über L. v. Beethoven» 1838, Nachtrag 1845, новое изд. Kalischer'a 1906; A. Schindler, «Biographie von L. v. Beethoven» 1840, новое изд. Kalischer'a 1908 г.; W. v. Lenz, «Beethoven et ses trois styles» (1854), и «Beethoven, eine Kunststudie» (1855 — 1860). Новое изд. Kalischer'a 1908; L. Nohl, «Beethoven's Leben» (1864—77), и «Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen» (1877); Ulibischew, «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs» (1857); A.-B. Marx, «L. v. Beethoven's Leben und Schaffen» (1859, 5-ое изд. 1901); J. v. Wasielewski, «L. v. Beethoven» (1888); Th. v. Frimmel, «Beethoven» 1901 (въ «Berühmte Musiker» Реймана); A.-W. Thayer, «Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethoven's» (1865) и «L. v. Beethoven's Leben» въ нѣмецкомъ переводѣ Deiters'a (I. 1866, въ новой переработкѣ 1901, II. 1872, III. 1879, IV. 1907, V. 1908; два послѣдніе тома изданы Г. Риманомъ); R. Wagner, «Beethoven» 1870; V. Wilder, «Beethoven»; Göllerick, «A Beethoven» 1903; F. Veille, «État mental de Beethoven» 1905; Romain Rolland, «Vie de Beethoven», 3-е изд. 1909; W.-A.-Th. San Galli, «Die unsterbliche Geliebte Beethoven's»

Глубокія раны нанесла ему жизнь, но, подобно пловцу, укрывающемуся въ гавани, онъ прибѣгалъ къ тебѣ, божественное искусство, ниспосланное небомъ для утѣшенія насъ въ печали. Это артистъ, не имѣющій равнаго себѣ... Въ этомъ артистѣ скрывался человѣкъ въ лучшемъ, въ высшемъ значеніи этого слова» [71].



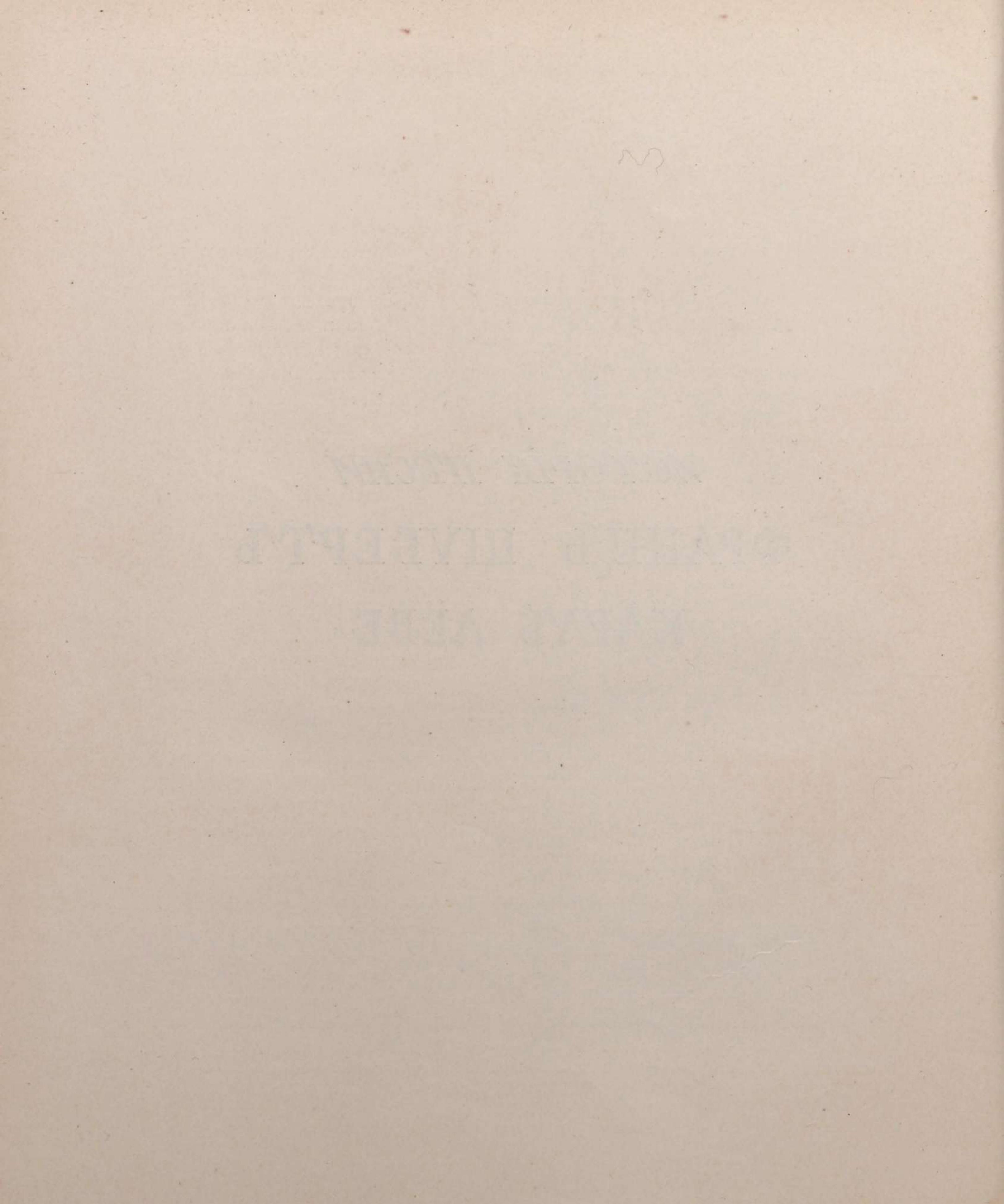
1909; Paul Bekker, «Beethoven» 1912 (русскій переводъ Г. А. Ангерта подъ ред. Д. С. Шора. Москва 1913); Ignaz von Seyfried снабдилъ свой трудъ «L. v. Beethoven's Studien im Generalbas, Kontrapunkt und in Kompositionslehre» (1882) произвольными измѣненіями и добавленіями. Этотъ трудъ Фетисъ перевелъ на французскій языкъ (1833), и снова переработанъ Ноттебомомъ (1873). Весьма цѣнными работами являются Nottebohm'a: «Beethoveniana» (1872) и «Neue Beethoveniana» (въ «Mus. Wochenbl.»), «Ein Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803» (1880) и «Thematisches Verzeichnis der Werke Beethoven's» (1868); Th.-V. Frimmel'я «Neue Beethoveniana» (1890), «Beethoven's Studien» (1906), «Beethoven's Jahrbuch» (Bd. I. 1908, Bd. II. 1909); C. v. Elterlein'a, «Beethoven's Klaviersonaten» (1856, 5-е изд. 1858) и «Beethoven's Symphonien» (1854, 2-е изд. 1858); W. Nagel'я, «Beethoven und seine Klaviersonaten» (1903); K. Reinecke, «Die Beethovenschen Klaviersonaten» (1897); G. Grove, «Beethoven and his nine simphonies» (2-е изд. 1896); H.-B. Krone, «L. v. Beethoven und seine Symphonien» (1900, 2-е изд. 1902); O. Neitzel'я, «Beethoven's Symphonien erläutert» (1898); Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette»; K. Bargheer, «Beethoven's letzte Quartette» (1883); K.-R. Hennig, «Beethoven's Neunte Symphonie» (1888); M. Weber'a, «Beethoven's Missa Solemnis». Письма Бетховена издавали: Schöne, «Briefe von Beethoven an Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle» (1867); Köchel, «83 neu aufgefundene Originalbriefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolf» (1865); Al. Kalischer, «Neue Beethoven's Briefe» (1903) и «Beethoven's sämtliche Briefe» (1906—1908); B. Nohl «Briefe Beethoven's» (1865) и «Neue Briefe Beethoven's» (1867); Fr. Prelinger, «L. v. Beethoven's sämtliche Briefe und Aufzeichnungen». Wien. 1906—1908. Изъ сочиненій о Бетховенѣ на русскомъ языкѣ обращаютъ на себя вниманіе: И. А. Давыдова, «Бетховенъ» (1893); Л. Ноль, «Бетховенъ» (1892); В. Д. Коргановъ, «Жизнь и сочиненія Людвига ванъ Бетховена» (1888) и «Бетховенъ. Біографическій этюдъ» (1909); А. Г—кенъ, «Бетховенъ. — Жизнь. Личность. Творчество» (1909); В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена» (1912). В. Д. Коргановъ помѣщалъ письма Бетховена въ «Кавказскомъ Вѣстникѣ» и «Русской Музыкальной Газетѣ», а потомъ они изданы отдѣльно въ 1900 и 1904 г.г. Много писемъ Бетховена помѣщено въ упомянутомъ біографическомъ этюдѣ Корганова (ср. библіографію о Бетховенѣ: В. Д. Коргановъ. СПБ. 1909, стр. 919—936) и H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909, S. 116.

[71] Во время печатанія этого выпуска появилось извѣстіе въ «Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel» (Leipzig. März 1914, № 114, S. 4689) о томъ, что профессоръ Фрицъ Штейнъ въ Іенѣ, нашедшій «Юношескую» или «Іенскую» симфонію Бетховена (см. стр. 54), только-что издалъ до сихъ поръ неизвѣстныя варіаціи Бетховена на тему Моцарта «Донъ Жуана»: «La ci darem la mano», для 2 голосовъ и англійскаго рожка, относящіяся, вѣроятно, къ 1794 г., когда было написано подобное же тріо ор. 87 (Коргановъ, «Бетховенъ». Спб. 1909, стр. 904).

Исторія пѣсни

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ

КАРЛЪ ЛЁВЕ



I.



НАРОДНАЯ ПѢСНЯ [1], какъ полевой цвѣтокъ, возникаетъ неизвѣстно когда, какъ и почему и, подобно ему же, поражаетъ своей наивной безыскусственной красотой. Тѣмъ не менѣе, она играетъ весьма важную роль въ развитіи музыкальнаго искусства. Когда появилась многоголосная музыка, и сталъ развиваться контрапунктъ, т.-е. такая хоровая музыка, въ которой каждый голосъ поетъ мелодію, отличающуюся самостоятельнымъ интересомъ, то композиторы имѣли обыкновеніе не сочинять темъ для своихъ многоголосныхъ произведеній, а брать, въ качествѣ основныхъ мелодій, для своихъ твореній или духовныя пѣснопѣнія, или народныя мелодіи. Народными пѣснями композиторы пользовались какъ для своихъ духовныхъ сочиненій, такъ и для свѣтскихъ, напримѣръ: для мессы и для хоровой, т.-е. многоголосной, пѣсни.

[1] W.-K. Jolizza, «Das Lied und seine Geschichte». Wien und Leipzig. 1910.

Народная пѣсня, положенная въ основу хоровой многоголосной пѣсни, помѣщенная обыкновенно въ теноровую партію и подвергнутая контрапунктической обработкѣ, превращается изъ безыскусственной въ искусственную, художественную. Эта художественная пѣсня, въ противоположность анонимной народной, являющейся продуктомъ коллективнаго національнаго творчества, сочиняется композиторомъ на основаніи правилъ музыкальнаго искусства. Въ контрапунктѣ, возникающемъ всего ранѣе въ Англіи и Нидерландахъ и оттуда распространяющемся по всей Европѣ, художественная пѣсня является въ формѣ хоровой контрапунктической, полифонной музыки, въ которой къ основной мелодіи, обыкновенно помѣщавшейся въ тенорѣ, приписывались одинъ или нѣсколько голосовъ, имѣющихъ самостоятельный мелодическій интересъ, вслѣдствіе чего основная мелодія, въ данномъ случаѣ народная пѣсня, тонула въ общей ткани контрапунктически разработанныхъ партій.

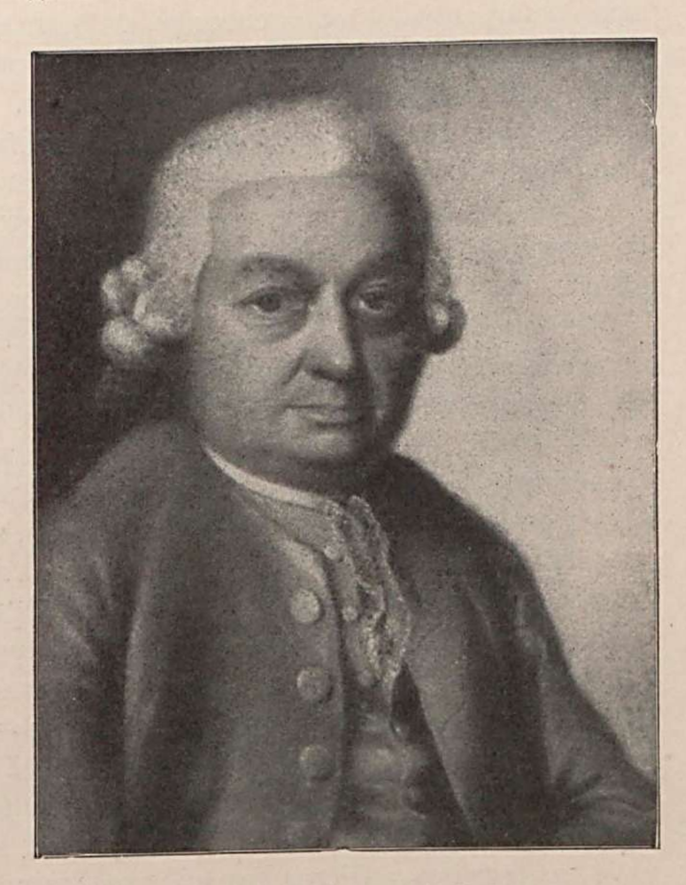
Эта многоголосная, контрапунктическая пѣсня пишется композиторами разныхъ странъ, гдѣ развивалась полифонная музыка, но съ особенною любовью разрабатывается въ Германіи; здѣсь уже въ XV в. появляется въ лицѣ Генриха Финка композиторъ, который, за немногими исключеніями, самъ сочиняетъ основную мелодію для своихъ контрапунктическихъ пѣсенъ, помѣщая ее въ тенорѣ. Въ Германіи же появляются композиторы, перенесшіе основную, главную мелодію въ верхній голосъ, гдѣ она стала значительно выдѣляться изъ остальныхъ голосовъ и все болѣе и болѣе преобладать надъ ними.

Къ числу этихъ композиторовъ принадлежатъ: Зенфль († 1555), Якобъ Мейландъ (1542—1577), Ле-Мэтръ († 1577), Гансъ-Лео Гасслеръ (1564—1612), у котораго впервые появляется мелодія не въ тенорѣ, а въ сопрано [2], и Лука Озіандръ (1534—1604) [3]. Своему сочиненію: «Пятьдесятъ духовныхъ пѣсенъ и псалмовъ, положенныхъ контрапунктически на четыре голоса и притомъ такъ, что весь приходъ можетъ пѣть вмѣстѣ съ хоромъ», Озіандръ предпослалъ слѣдующее предисловіе: «Я не сомнѣваюсь, что нѣкоторымъ композиторамъ эта незначительная моя работа сначала не понравится. Я знаю, что композиторы помѣщаютъ хоралъ въ тенорѣ. Но вслѣдствіе этого хоралъ между другими голосами дѣлается неузнаваемымъ, а потому несвѣдущій человѣкъ не въ состояніи узнать, что это за псаломъ, и не можетъ присоединиться къ хору. На этомъ основаніи я помѣстилъ хоралъ въ дискантѣ, чтобы его можно было узнать, и каждый мірянинъ могъ бы его пѣть вмѣстѣ съ хоромъ» [4].

Между композиторами, перенесшими главную, основную мелодію въ верхній голосъ, Якобъ Мейландъ особенно замѣчателенъ тѣмъ, что онъ одинъ изъ первыхъ сталъ сочинять самъ эту мелодію, вмѣсто того, чтобы заимствовать ее изъ народныхъ пѣсенъ [5]. Изъ короткихъ мотивовъ, играющихъ

[2] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I, S. XX.
[3] Schneider, «Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung». Leipzig. 1864. II. S. 463—464.
[4] Carl von Winterfeld, «Der evangelische Kirchengesang». Leipzig. 1843. I. S. 347.
[5] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 467.

роль музыкальныхъ ячеекъ, создаютъ свои мелодіи Франкъ и Гаусманъ [6], содѣйствовавшіе установленію пѣсенной формы [7]. Великимъ мастеромъ въ отношеніи мелодической изобрѣтательности и вѣрной декламаціи является вышеупомянутый Гансъ-Лео Гасслеръ [8]. Вѣрную декламацію и мастерскую иллюстрацію музыкою текста соединяетъ съ чисто-итальянскою сладкою кантиленою Германъ Шеинъ (1586—1630) [9].



Карлъ-Филиппъ-Эмануилъ Бахъ.

Хотя эти композиторы сочиняютъ самостоятельную мелодію, достигающую иногда замѣчательнаго изящества и глубокой экспрессіи, хотя они заботятся о вѣрной декламаціи и иногда весьма удачно иллюстрируютъ текстъ, наконецъ, даже создаютъ настоящую пѣсенную форму, но все же эта пѣсня—полифонная, многоголосная, хоровая.

Контрапунктъ противорѣчитъ сущности пѣсни. Пѣсня есть выраженіе индивидуальнаго настроенія и переживанія, а контрапунктъ замѣняетъ выраженіе личнаго «я» коллективнымъ «мы». Поэтому, хотя съ исторической точки зрѣнія возникновеніе контрапунктической многоголосной пѣсни находитъ себѣ полное оправданіе въ томъ, что лишь благодаря полифонной обработкѣ народная пѣсня превращается въ художественную, тѣмъ не менѣе, съ эстетической точки зрѣнія эта полифонная пѣсня представляется удовлетворительной лишь тогда, когда служитъ выраженіемъ настроенія и переживанія многихъ. Такъ какъ лирика предполагаетъ выраженіе личнаго чувства, то настоящая музыкальная лирика требуетъ гомофонной, одноголосной пѣсни, которая поется однимъ лицомъ [10]. Конечно, слухъ, привыкшій къ красотамъ многоголосной музыки, болѣе или менѣе теряетъ способность удовлетворяться простотою одного мелодическаго пѣнія и требуетъ къ мелодіи аккомпанимента. Поэтому художественная

[6] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 478—479.
[7] Ibid. II. S. 478—479.
[8] Ibid. II. S. 482—485.
[9] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 485—490.
[10] Ibid. II. S. 503—504, 510—511.

музыкальная пѣсня, въ полномъ и точномъ смыслѣ слова, появляется лишь тогда, когда композиторы изобрѣтаютъ мелодію, иллюстрирующую лирическій индивидуальный текстъ, и поручаютъ ея исполненіе пѣвцу, поющему ее подъ инструментальный аккомпаниментъ [11]. Въ такомъ музыкальномъ произведеніи мелодія, исполняемая пѣвцомъ, получаетъ значеніе преобладающее, а аккомпаниментъ—второстепенное. Музыка, въ которой одинъ голосъ играетъ первенствующую роль и опирается на соотвѣтствующіе по законамъ гармоніи аккорды, называется гомофонной, въ отличіе отъ полифонной, въ которой всѣ голоса, входящіе въ составъ даннаго музыкальнаго произведенія, равноправны, исполняя мелодіи одинаковаго интереса.

Творцомъ такой гомофонной пѣсни, въ которой преобладающая мелодія съ индивидуальнымъ текстомъ поручается пѣвцу, а аккомпаниментъ—инструменту, по справедливости считается Генрихъ Альбертъ (1604 — 1651) [12]. Конечно, столь громадная реформа явилась результатомъ дѣятельности не одного лица. Дѣйствительно, уже до Генриха Альберта, а также между его современниками встрѣчаются попытки въ этой области. Такъ, напримѣръ, въ 1620 году Михаилъ Преторіусъ написалъ «Calliope etliche fröliche teutsche Lieder mit 1, 2, 3 und 4 Discantisten»; въ 1645 г. Гильдебрандъ сочинилъ «Krieges-Angst-Seufftzer, mit einer Stimme, sampt beygefügten Basso continuo».

Тѣмъ не менѣе, неоспоримой заслугой Альберта остается его сознательное устраненіе контрапункта тамъ, гдѣ онъ противорѣчитъ смыслу текста, выражающаго индивидуальное чувство, настроеніе или міровоззрѣніе [13]. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда текстъ имѣетъ смыслъ въ устахъ многихъ, являясь коллективнымъ выраженіемъ мыслей и чувствъ,—Альбертъ пользуется полифоніей, какъ, напримѣръ, въ благочестивой утренней пѣснѣ, превратившейся въ хоралъ, «Gott des Himmels und der Erden», свадебной пѣснѣ, какъ, напримѣръ, «Aria Polonica»: «Auff und springet, tantzt und singet», или свадебныхъ танцахъ, какъ, напримѣръ, «Dieser Tag soll unser sein», пѣснѣ въ честь коронованія, прибытія высокопоставленнаго лица и т. п. [14]. Лишь въ видѣ рѣдкаго исключенія Альбертъ пишетъ контрапунктъ для музыкальной иллюстраціи индивидуальнаго текста, какъ, напримѣръ, въ эротической пѣснѣ «Italiänische Aria» [15]. Наоборотъ, въ большей части эротическихъ пѣсенъ, или въ написанныхъ на стихотворенія, изображающія индивидуальныя ситуаціи, личныя добродѣтели и мнѣнія, Альбертъ пишетъ гомофонную пѣсню въ самой короткой и простой формѣ: первое предложеніе кончается полукадансомъ, а второе—совершеннымъ, какъ это требуется въ правильномъ музыкальномъ періодѣ. Такова весенняя пѣсня (Vorjahr-Liedchen, или Früjahrslied, или Früh-

[11] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 509.

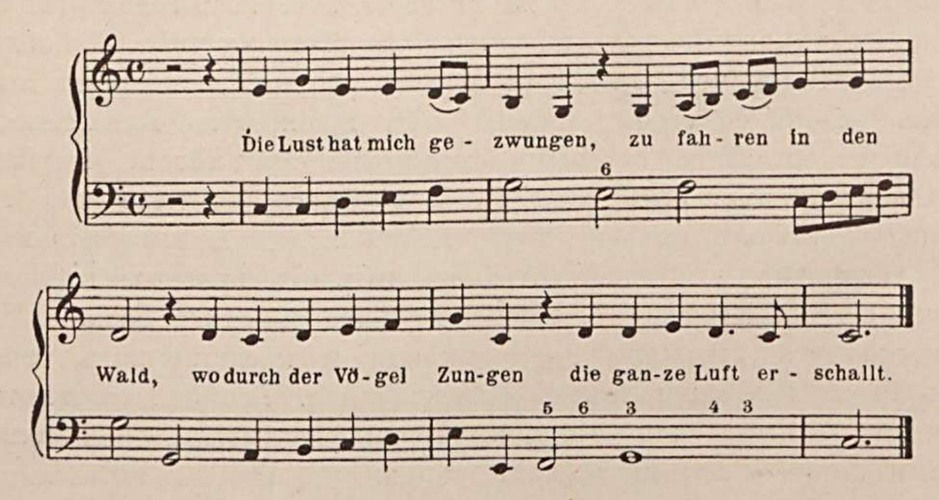
[12] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I. S. XXV, XXVI. Примѣръ его пѣсни ibid. Bd. I, Abth. II, S. 342, № 221. Во второй части перваго тома этого труда помѣщено много примѣровъ пѣсенъ XVII и XVIII вв.

[13] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 493—494.

[14] Ibid. II. S. 494.

[15] Ibid. II. S. 495—496.

lingslied)[16], которая является одною изъ первыхъ въ гомофонномъ родѣ[17]. Пѣсни Альберта написаны съ аккомпаниментомъ, заключающимся въ basso continuo, т.-е. въ непрерывномъ басѣ, къ которому иногда приписаны цифры. Онѣ указываютъ, какіе интервалы нужно прибавить къ басовой нотѣ. Отсутствіе цифръ означаетъ, что къ басовой нотѣ нужно прибавить терцію и квинту. Альбертъ совѣтуетъ не присоединять къ каждой маленькой нотѣ мелодіи по аккорду и не заглушать мелодіи обильной фигураціей. Къ своимъ пѣснямъ Альбертъ присоединяетъ инструментальныя вступле-



Генрихъ Альбертъ. «Vorjahr-Liedchen».

нія или такъ называемыя ритурнели или симфоніи. Все это дѣлаетъ Альберта истиннымъ творцомъ настоящей художественной музыкальной, гомофонной пѣсни[18].

Современникъ Генриха Альберта, Генрихъ Шютцъ (1585—1672), ученикъ великаго венеціанскаго композитора Джованни Габріели, содѣйствовалъ итальянскому вліянію на нѣмецкую музыку вообще и нѣмецкую пѣсню въ частности[19]. Отъ иноземнаго вліянія освобождаетъ нѣмецкую музыку Іоганнъ-Себастіанъ Бахъ (1685—1750), являющійся во всеоружіи своей геніальной самобытности. Но въ отношеніи пѣсни І.-С. Бахъ оказался весьма мало продуктивнымъ[20]. Существуетъ лишь одна свѣтская пѣсня, авторомъ которой съ несомнѣнностью считается І.-С. Бахъ. Она называется: «Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers» («Назидательныя размышленія курильщика») и найдена во второй фортепіанной книгѣ жены автора, Анны-Магдалены Бахъ. Основой текста этой пѣсни является французская пѣсня:

---

[16] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 492, 497.
[17] Ibid. II. S. 497.
[18] Ibid. II. S. 493—494, 503.
[19] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.», Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth I. S. XXV.
[20] Ibid. Bd. I., Abth. I. S. XXXII.

Doux charme de ma solitude—
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquiétude etc. [21].

Гораздо больше пѣсенъ написалъ сынъ I.-С. Баха, Филиппъ-Эмануилъ Бахъ [22]. Особенно были распространены вышедшія въ 1758 г. пѣсни Ф. Баха на духовныя оды Геллерта, подъ названіемъ: «Herrn Professor's Gellert's Geistliche Oden und Lieder mit Melodien von Carl-Philipp-Emanuel Bach». Самыя же 54 духовныя оды и пѣсни Геллерта появились годомъ ранѣе. Онѣ были положены множество разъ на музыку, но всего удачнѣе Г. Гайдномъ и Бетховеномъ [23]. Въ предисловіи къ своему сочиненію Филиппъ-Эмануилъ Бахъ пишетъ: «Я со своей стороны такъ проникнутъ возвышенными и поучительными мыслями, которыми наполнены эти пѣсни, что не могъ удержаться и всѣ ихъ, безъ исключенія, положилъ на мелодіи» [24]. Далѣе Бахъ пишетъ, что онъ прибавилъ къ своимъ мелодіямъ необходимыя гармонію и украшенія, чтобы предохранить ихъ отъ произвола исполнителя, играющаго по генералъ-басу [25]. Пѣсни Филиппа-Эмануила Баха, по большей части, отличаются высокими достоинствами и представляютъ громадный интересъ своей контрапунктической разработкой. Вообще, съ технической стороны, эти пѣсни служатъ образцами высокаго музыкальнаго достоинства [26]. Притомъ нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, напримѣръ, «Bitten» и «Passionslied», отличаются необыкновеннымъ благородствомъ и искреннею задушевностью [27]. Но на ряду съ высокими достоинствами этихъ пѣсенъ у нихъ есть большіе недостатки. Эти пѣсни, собственно говоря, не пѣсни, а хоралообразныя и гимноподобныя сочиненія. Въ нихъ нѣтъ свободно льющейся мелодіи, и иногда кажется, что истиннаго мелодическаго дара ихъ авторъ лишенъ. При этомъ онъ платитъ дань модѣ своего времени и снабжаетъ свои мелодіи безчисленными трелями, фіоритурами и тому подобными украшеніями, которыя едва ли соотвѣтствуютъ духовному содержанію текста. Эти украшенія обнаруживаютъ склонность Филиппа-Эмануила Баха къ инструментальной музыкѣ, которой онъ удѣляетъ довольно много мѣста въ своихъ пѣсняхъ. Онъ одинъ изъ первыхъ пишетъ въ своихъ пѣсняхъ довольно развитыя ритурнели и не чуждъ манерности въ своихъ гармоническихъ и мелодическихъ оборотахъ. Его склонность къ синкопамъ производитъ иногда утомительно-монотонное впечатлѣніе [28].

---

[21] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Bd. II. S. 523. Эта пѣсня помѣщена тамъ же (Bd. I, Abth. II, «Musikbeispiele» № 145. S. 216—217.

[22] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1865. III, S. 213. Ср. Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Bd. I. Abth. I. S. 137—142.

[23] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II. S. 56.

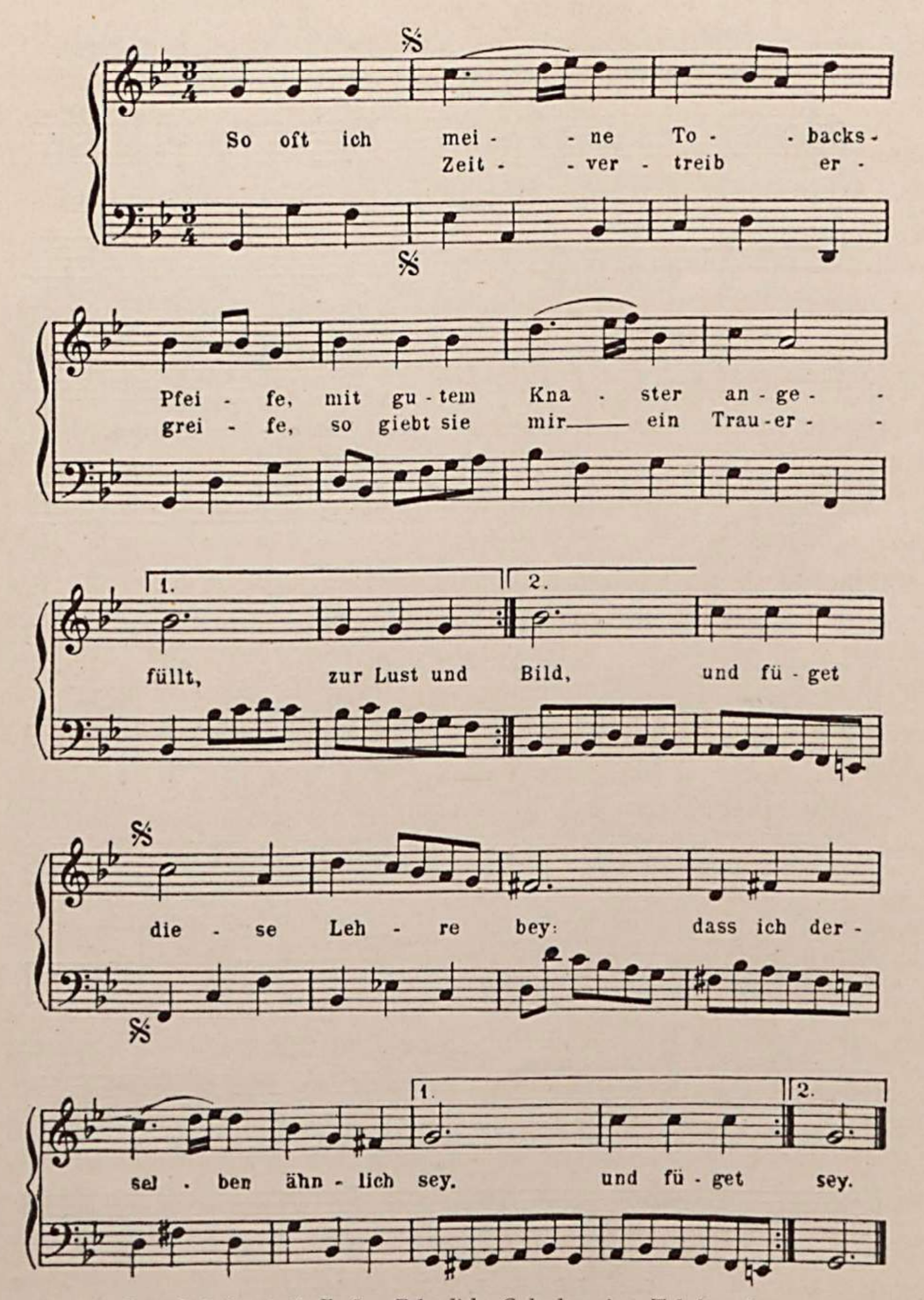
[24] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 137.

[25] Ibid. S. 138.

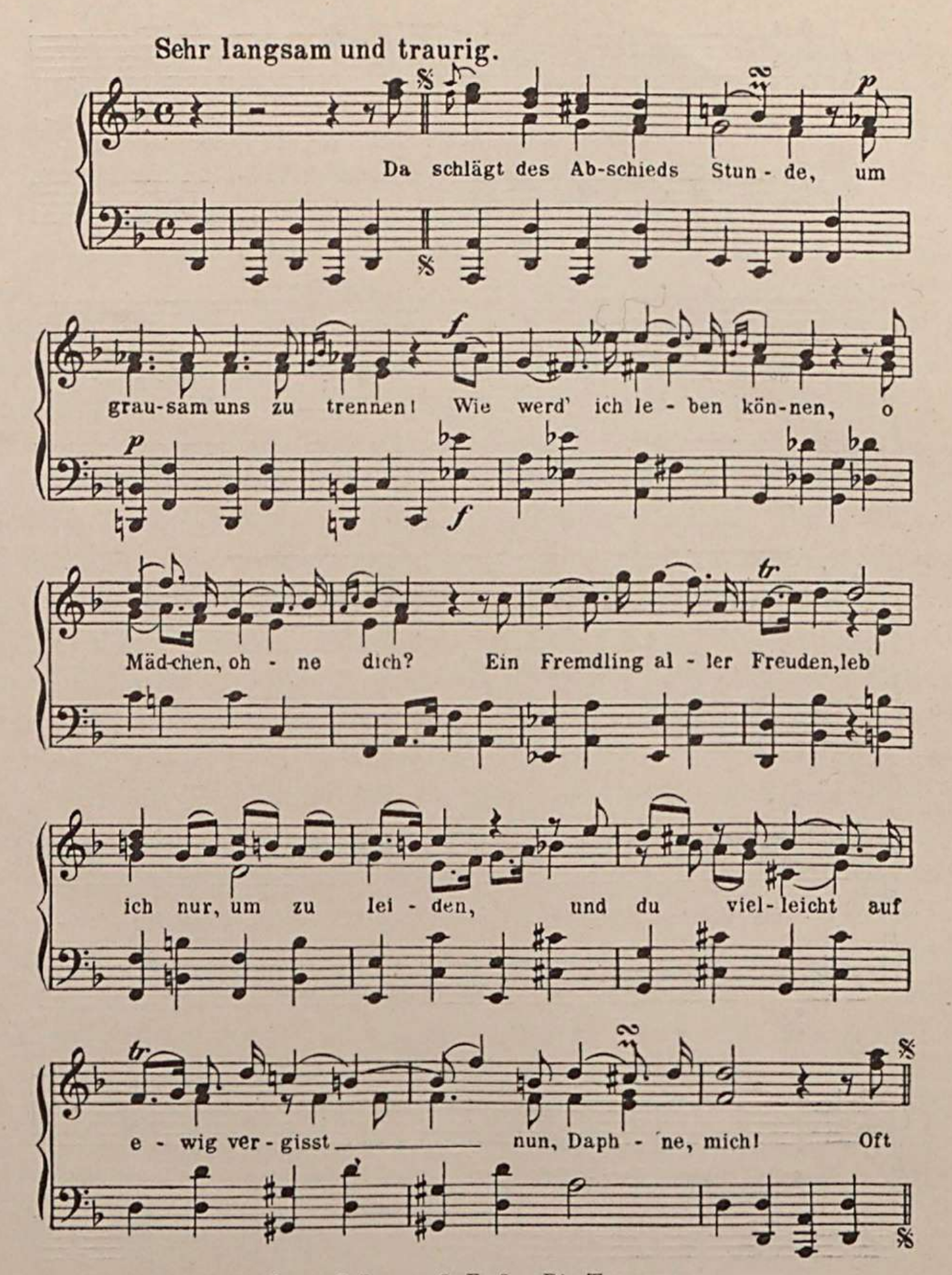
[26] Ibid. S. 138.

[27] Ibid. S. 138. Bd. I. Abth. II. S. 242—245. №№ 162, 163.

[28] Ibid. Bd. I, Abth. I, S. 138—139.

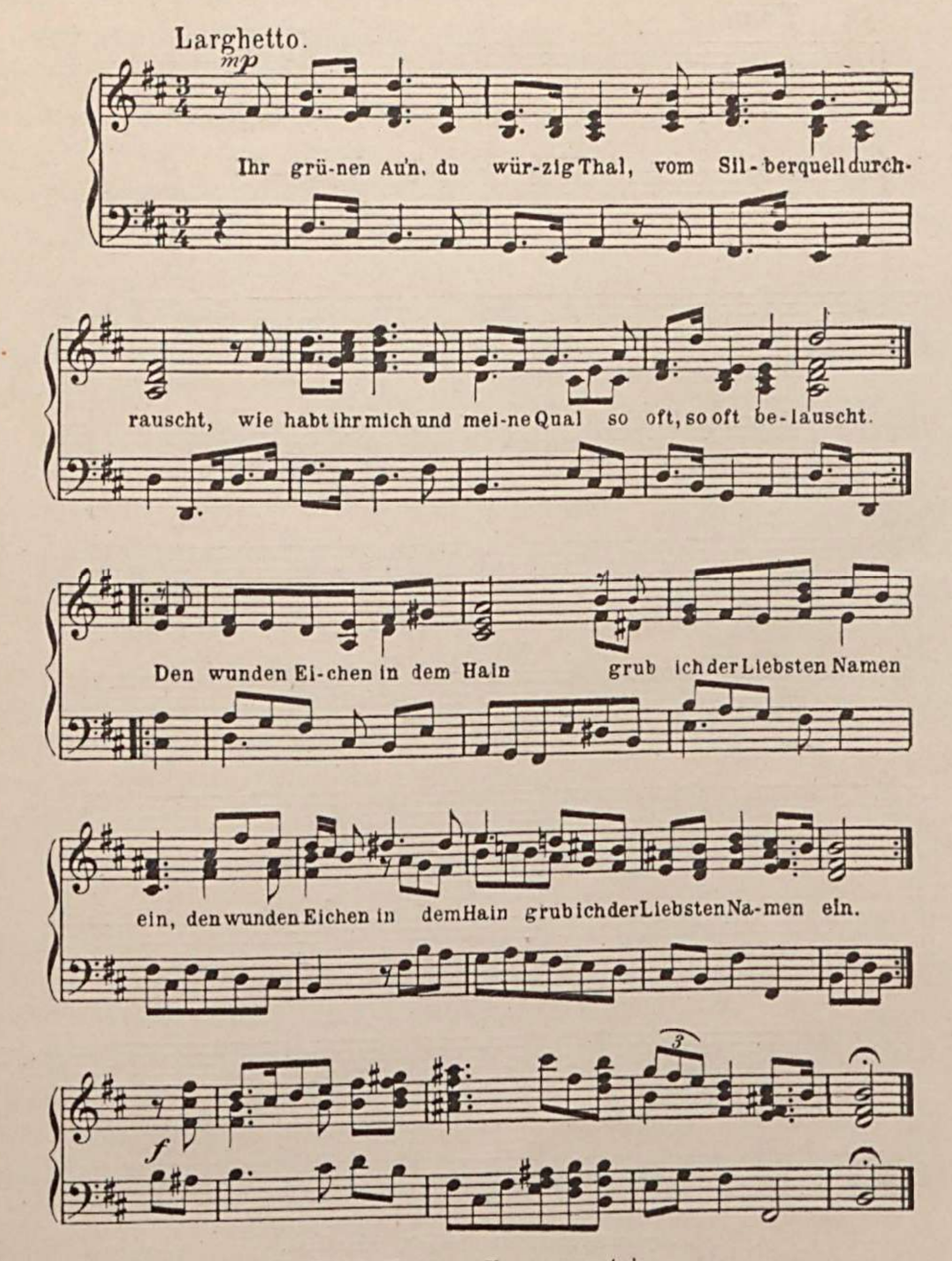


Іоаннъ-Себастіанъ Бахъ. «Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers».



Филиппъ-Эмануилъ Бахъ. «Die Trennung».

Тѣмъ не менѣе, его пѣсни очень нравились современникамъ [29], а Геллертъ привѣтствовалъ ихъ слѣдующими словами: «Лучшая пѣсня безъ



Георгъ Гендель. «Ihr grünen Au'n».

свойственной ей мелодіи—то же, что любящее сердце безъ жены, которая одухотворяетъ его чувства»... [30]. Въ сборникѣ «Neuen Lieder-Melodien», появив-

[29] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 138.

[30] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 138.

шемся въ 1789 году, мелодіи менѣе инструментальны и болѣе пѣвучи [31]. Нѣкоторыя изъ нихъ являются яркими образцами граціознаго музыкальнаго рококо,



Сперонтесъ. «Liebste Freiheit, fahre hin».

какъ, напримѣръ, «Phönix» [32]. Въ «Nonnenlied» [33], а именно въ припѣвѣ этой пѣсни: «Oh Liebe, was hab'ich gethan» слышится нѣчто сходное съ Брамсомъ [34].

---

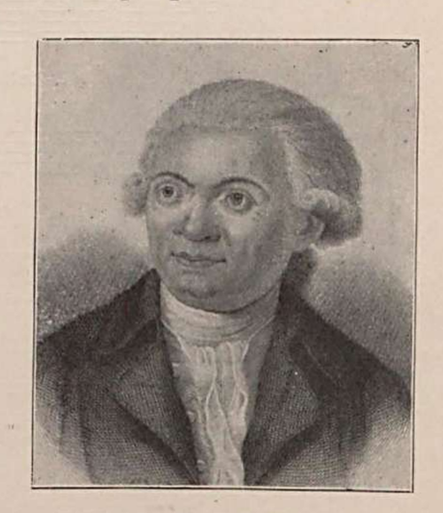
[31] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 141.

[32] Cp. ibid. Bd. I. Abth. I. S. 141; cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 247—248, № 165.

[33] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 128—132, № 78.

[34] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 141.

Въ пѣснѣ «Die Trennung» [35] подражаніе колокольному звону, возвѣщающему часъ разставанія посредствомъ уменьшенной квинты, представляетъ пріемъ, которымъ воспользовались слѣдующіе композиторы: Бетховенъ—въ интродукціи II акта «Фиделіо», въ томъ мѣстѣ, гдѣ литавры играютъ A—Es; Шубертъ—въ пѣсняхъ «Die junge Nonne» (на словахъ: «und finster die Nacht») и «Zwerg» (на словахъ: «Doch musst zum frühen Grab du nun erblassen»); Лёве—въ начальной ритурнели къ «Archibald Douglas»; наконецъ, Рихардъ Вагнеръ въ «Зигфридѣ», гдѣ поетъ Фафнеръ [36]. Филиппъ-Эмануилъ Бахъ эффектомъ уменьшенной квинты обязанъ своему отцу, Іоганну-Себастіану Баху, который воспользовался ею со свойственнымъ ему геніальнымъ мастерствомъ въ своей «Trauer-Ode» [37].



Іоганнъ-Петеръ Шульцъ.

Въ противоположность Іоганну-Себастіану Баху, которому съ достовѣрностью можно приписать лишь одну пѣсню, его великій современникъ, Георгъ-Фридрихъ Гендель, написалъ множество свѣтскихъ кантатъ, къ сожалѣнію, большею частью утерянныхъ. Но эти сочиненія, хотя и свѣтскія, однако, не представляютъ пѣсенъ въ собственномъ смыслѣ слова. Къ ней приближается «Ihr grünen Au'n» изъ ораторіи «Сусанна». Англійскій текстъ неизвѣстнаго автора переведенъ Гервинусомъ [38].

Въ первой половинѣ XVIII вѣка, ознаменованной геніальнымъ творчествомъ Баха и Генделя, а именно въ 1736 г., появился знаменитый въ свое время сборникъ пѣсенъ, выдержавшій нѣсколько изданій, подъ названіемъ: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse in 2. mahl 50 Oden. Der neuesten und besten musicalischen Stücke mit den darzu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung nebst einem Anhange aus J.-C. Günthers Gedichten». Leipzig. Auf Kosten der lustigen Gesellschaft. 1736 [39].

Всѣхъ изданій было пять. Послѣднее появилось въ 1751 г. [40]. Сперонтесъ — псевдонимъ. Настоящее имя составителя сборника: Іоганнъ-Сигизмундъ Шольце (1705—1750) [41]. Онъ подложилъ къ наиболѣе извѣстнымъ

---

[35] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 133, №79.

[36] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 142.

[37] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 142.

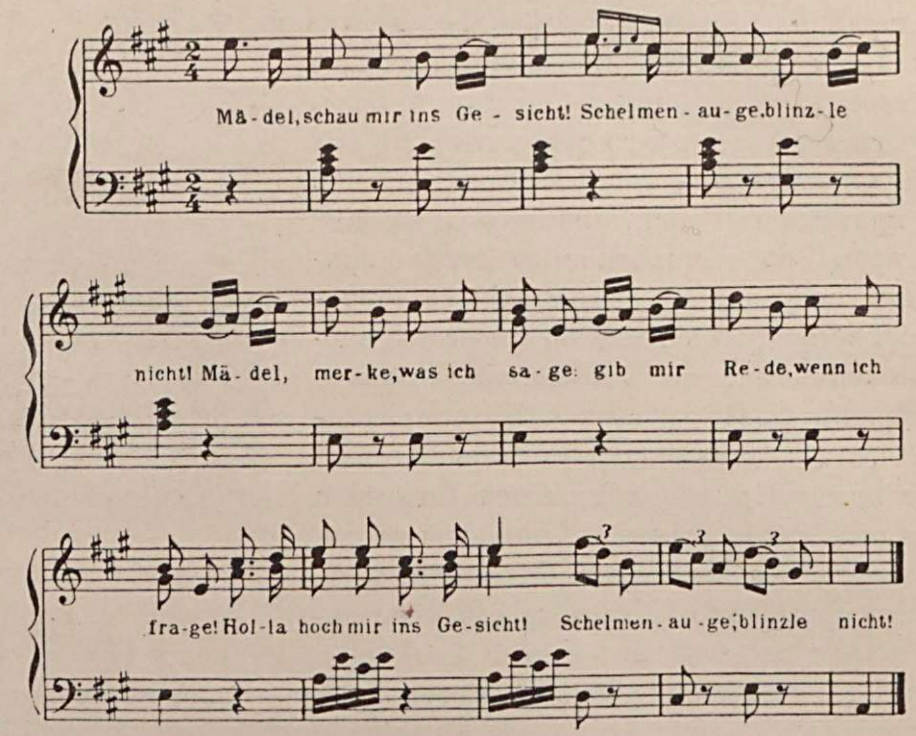
[38] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXI, XXXII. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 345, № 224.

[39] Объ этомъ сборникѣ написалъ Philipp Spitta статью: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». 1885. I Vierteljahr. S. 35—124). Заглавіе сборника см. ibid. S. 36. Объ этомъ сборникѣ см. также: Schneider, «Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung». Leipzig. 1865. III. S. 206—207. Образцы изъ этого сборника см. у Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert» Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 38—44, въ вышеупомянутой ст. Ф. Спитта (S. 73—76, 85—86, 92—93, 98—99, 101—104, 107—112), гдѣ помѣщены также примѣры и изъ другихъ сборниковъ.

[40] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 83 — 85. Максъ Фридлэндеръ нѣсколько исправляетъ вышеупомянутую статью Спитта (Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 83, прим. 1 и 2).

[41] Ph. Spitta, Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». 1885. 1. Vierteljahr. S. 54—55).

мелодіямъ свои стихотворенія, а также и стихотворенія Гюнтера [42]. Это подкладываніе новаго текста къ прежнимъ мелодіямъ особенно часто практиковалось во Франціи и называлось пародированіемъ. Первый опытъ подобнаго пародированія былъ сдѣланъ въ 1695 г. надъ оперными мелодіями Люлли, Коласса, Демаре, Шарпантье и другихъ, къ которымъ подложенъ былъ текстъ для застольныхъ пѣсенъ, имѣвшихъ громадный успѣхъ. Текстъ подкладывался не только къ вокальнымъ мелодіямъ, но и инструментальнымъ. Сперонтесъ въ



Іоганнъ-Петеръ Шульцъ. «Liebeszauber».

своемъ сборникѣ пользовался французскими образцами [43]. Сперонтесъ умалчиваетъ о томъ, кто авторъ музыки въ его сборникѣ, но иногда указываетъ на то, что мелодія—или фортепіанная, или вокальная, а иногда обозначаетъ ее терминами: Menuet, Polonaise, или Air en Menuet, или Air en Polonaise [44].

Большая часть сборника состоитъ изъ маленькихъ танцевъ и маршей, къ которымъ составитель присоединилъ текстъ [45]. Содержаніе текста чрезвычайно разнообразное. Въ подложенныхъ къ мелодіямъ стихотвореніяхъ говорится о любви, природѣ, пастушеской жизни, жизни крестьянъ, о веснѣ, осени и зимѣ, красотѣ садовъ, розъ, фіалокъ и гвоздики, объ охотѣ, войнѣ, солдатской жизни, монахахъ, студентахъ, о радостяхъ молодости, несчастіяхъ

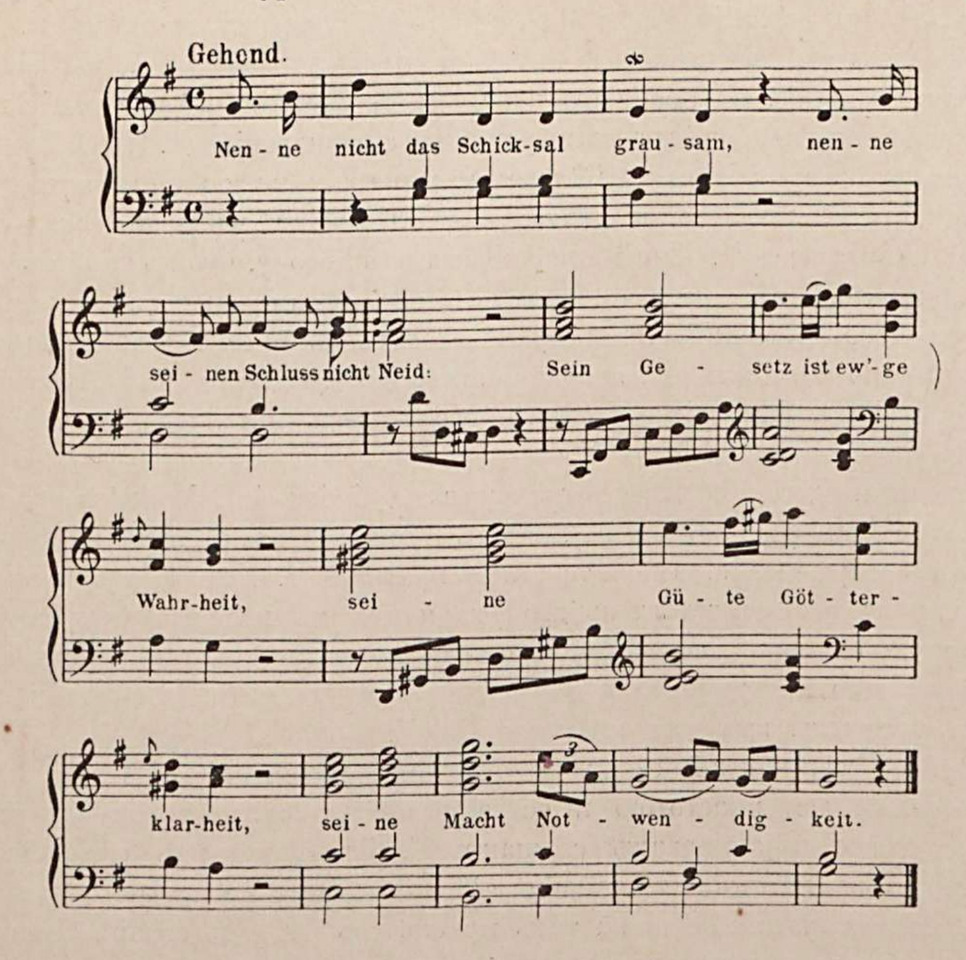
[42] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 84.

[43] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 84—85.

[44] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 85.

[45] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 85.

и скоротечности всего сущаго въ мірѣ, о похвалѣ терпѣнію, спокойствію и довольству, надеждѣ, добродѣтели, молчаливости, о пяти чувствахъ, музыкѣ, фортепіано, деньгахъ, курительномъ и нюхательномъ табакѣ, кофе, рейнвейнѣ,



Христіанъ-Готлобъ Нееფе. «Die Schwestern des Schicksals».

бургонскомъ винѣ, игрѣ въ кегли, въ карты и на билліардѣ, о ѣздѣ въ саняхъ и о мопсахъ.

О поэтическомъ достоинствѣ этихъ подложенныхъ подъ музыку стихотвореній весьма невысокаго мнѣнія Шиллеръ. «Ничто такъ не отвратительно, пишетъ онъ, какъ если плоскій характеръ вздумаетъ любезничать, быть наивнымъ,—онъ, который долженъ былъ бы прятаться за всѣ покровы искусства, чтобы только скрыть свою пошлость. Вотъ откуда взялись всѣ эти безпощадныя плоскости, которыя нѣмцы позволяютъ себѣ пѣть подъ названіемъ наивныхъ шутливыхъ пѣсенъ, и которыми имѣютъ обыкновеніе увеселять себя за сытными обѣдами. Подъ охраннымъ листомъ веселости и чувства, которыя должны бы быть навсегда изгнаны, Музы на

Плейссѣ образуютъ на этихъ пиршествахъ совершенно особенный, жалкій хоръ» [46].

Въ музыкальномъ отношеніи эти пьески—не только «новѣйшія и лучшія», какъ сказано въ заглавіи, но и наиболѣе извѣстныя въ то время [47]. Музыкальный элементъ заключается въ фортепіанныхъ пьескахъ, къ которымъ подложенъ текстъ [48]. «Исполнитель игралъ и, по желанію, пѣлъ верхній голосъ; это было простое и наиболѣе распространенное обыкновеніе» [49]. Изъ 248 пьесокъ, вошедшихъ въ этотъ сборникъ, нѣкоторыя незначительнаго достоинства, другія посредственнаго, но есть и высокаго [50]. Большая часть пьесокъ—танцы: менуэты и полонезы [51]. Инстинктъ подсказалъ автору, что въ танцахъ заключается типичная пѣсенная фактура [52]. Какъ пѣсни, онѣ на самомъ дѣлѣ весьма низкаго достоинства, потому что текстъ часто не только не подходитъ къ музыкѣ, но иногда прямо противорѣчитъ ей [53]. Одна изъ самыхъ лучшихъ: «Liebste Freiheit, fahre hin» [54]. Она нѣсколько напоминаетъ пѣсню Моцарта: «Was ich in Gedanken küsse» [55].

Высокими достоинствами отличаются «Lieder im Volkston» Іоганна-Абрагама Шульца (1747—1800). Этотъ композиторъ, главнымъ образомъ, заботился о неразрывной связи текста съ музыкой [56]. Хотя Шульцъ старается достигнуть такого самостоятельнаго изящества въ мелодіи, что она могла бы исполняться безъ аккомпанимента, тѣмъ не менѣе, она не предназначается для какого-либо инструмента и должна быть не сыграна, а спѣта и именно съ тѣмъ текстомъ, изъ котораго вылилась [57].

Кромѣ органической связи съ текстомъ, по мнѣнію Шульца, мелодія должна отличаться простотою и естественностью такъ, чтобы она казалась знакомою даже при первомъ слушаніи [58]. Въ одной изъ его «Lieder im Volkston», а именно въ «Liebeszauber» [59], онъ едва ли не превосходитъ самого Вебера, написавшаго пѣсню на тотъ же сюжетъ [60]. А въ своей «Serenate im Walde zu singen», въ которой превозноситъ нетронутую природу, онъ пользуется мотивомъ на слова:

Und nicht das grosse volle Herz
Von Mutterlieb Natur,

которымъ впослѣдствіи Бетховенъ иллюстрировалъ «Seid umschlungen, Millionen» въ финалѣ своей IX симфоніи [61].

---

[46] Шиллеръ, «Наивная и сентиментальная поэзія» («Библіотека великихъ писателей».—«Шиллеръ». Изд. Брокгаузъ-Ефронъ. СПБ. 1901. Вып. XI, стр. 399).

[47] Ph. Spitta: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft». Erster Jahrgang, 1885. 1. Vierteljahr. S. 42.

[48] Ibid. S. 42, 67.

[49] Ibid. S. 67.

[50] Ibid. S. 58.

[51] Ibid. S. 67.

[52] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 108.

[53] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[54] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 42, № 20.

[55] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[56] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 257.

[57] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 254—257, 258.

[58] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 256—257.

[59] Ibid. Bd. I. Abth. II. № 118.

[60] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 258.

[61] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 259. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 278—284. № 188.



[illegible]аннъ-Адамъ Гиллеръ.

Плейссѣ образуютъ на этихъ пиршествахъ совершенно особенный, жалкій хоръ» [46].

Въ музыкальномъ отношеніи эти пьески—не только «новѣйшія и лучшія», какъ сказано въ заглавіи, но и наиболѣе извѣстныя въ то время [47]. Музыкальный элементъ заключается въ фортепіанныхъ пьескахъ, къ которымъ подложенъ текстъ [48]. «Исполнитель игралъ и, по желанію, пѣлъ верхній голосъ; это было простое и наиболѣе распространенное обыкновеніе» [49]. Изъ 248 пьесокъ, вошедшихъ въ этотъ сборникъ, нѣкоторыя незначительнаго достоинства, другія посредственнаго, но есть и высокаго [50]. Большая часть пьесокъ—танцы: менуэты и полонезы [51]. Инстинктъ подсказалъ автору, что въ танцахъ заключается типичная пѣсенная фактура [52]. Какъ пѣсни, онѣ на самомъ дѣлѣ весьма низкаго достоинства, потому что текстъ часто не только не подходитъ къ музыкѣ, но иногда прямо противорѣчитъ ей [53]. Одна изъ самыхъ лучшихъ: «Liebste Freiheit, fahre hin» [54]. Она нѣсколько напоминаетъ пѣсню Моцарта: «Was ich in Gedanken küsse» [55].

Высокими достоинствами отличаются «Lieder im Volkston» Іоганна-Абрагама Шульца (1747—1800). Этотъ композиторъ, главнымъ образомъ, заботился о неразрывной связи текста съ музыкой [56]. Хотя Шульцъ старается достигнуть такого самостоятельнаго изящества въ мелодіи, что она могла бы исполняться безъ аккомпанимента, тѣмъ не менѣе, она не предназначается для какого-либо инструмента и должна быть не сыграна, а спѣта и именно съ тѣмъ текстомъ, изъ котораго вылилась [57].

Кромѣ органической связи съ текстомъ, по мнѣнію Шульца, мелодія должна отличаться простотою и естественностью такъ, чтобы она казалась знакомою даже при первомъ слушаніи [58]. Въ одной изъ его «Lieder im Volkston», а именно въ «Liebeszauber» [59], онъ едва ли не превосходитъ самого Вебера, написавшаго пѣсню на тотъ же сюжетъ [60]. А въ своей «Serenate im Walde zu singen», въ которой превозноситъ нетронутую природу, онъ пользуется мотивомъ на слова:

Und nicht das grosse volle Herz
Von Mutterlieb Natur,

которымъ впослѣдствіи Бетховенъ иллюстрировалъ «Seid umschlungen, Millionen» въ финалѣ своей IX симфоніи [61].

---

[46] Шиллеръ, «Наивная и сентиментальная поэзія» («Библіотека великихъ писателей».—«Шиллеръ». Изд. Брокгаузъ-Ефронъ. СПБ. 1901. Вып. XI, стр. 399).

[47] Ph. Spitta: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft». Erster Jahrgang, 1885. 1. Vierteljahr. S. 42.

[48] Ibid. S. 42, 67.

[49] Ibid. S. 67.

[50] Ibid. S. 58.

[51] Ibid. S. 67.

[52] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 108.

[53] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[54] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 42, № 20.

[55] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[56] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 257.

[57] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 254—257, 258.

[58] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 256—257.

[59] Ibid. Bd. I. Abth. II. № 118.

[60] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 258.

[61] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 259. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 278—284. № 188.



Граффъ.—Іоганнъ-Адамъ Гиллеръ.

Учитель Бетховена, Христіанъ-Готлобъ Неефе (1748 — 1798), — композиторъ не геніальный, но человѣкъ образованный въ литературномъ отношеніи, написавшій нѣсколько удачныхъ по характеристичности и экспрессіи произведеній [62]. Въ «Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Claviers», появившемся въ 1780 г., Неефе обнаруживаетъ вліяніе на него Шульца, пѣсни котораго появились годомъ ранѣе. Въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ Неефе слышится нѣчто Бетховенское; такъ, напримѣръ,—въ пѣсняхъ: «Der entschlossne Schäfer» и «Ein Traum», въ которой, между прочимъ, нѣсколько разъ встрѣчается квинтсекстаккордъ второй ступени, служащій началомъ Es-dur'ной сонаты Бетховена ор. 31, № 3 [63]. Особенно сильное впечатлѣніе на Бетховена должны были произвести пѣсни Неефе, написанныя для друзей и появившіяся въ 1784 г., когда 14-лѣтній Бетховенъ находился подъ непосредственнымъ вліяніемъ своего учителя [64]. Въ особенности много бетховенскихъ чертъ встрѣчается въ балладѣ Неефе «Lord Heinrich und Kätchen» [65]. Мелодія на слова «Du blödes Kind» повторяется у Неефе три раза. Должно быть, она сильно запечатлѣлась въ памяти Бетховена, который ею воспользовался въ своей «Героической симфоніи» [66]. Кромѣ того, въ этой же балладѣ попадаются мѣста, сходныя съ «Kreuzzug'омъ» Франца Шуберта [67]. «Die Schwestern des Schicksals» Неефе напоминаютъ пѣсни Бетховена на слова Геллерта [68]. «Todtennopfer» едва ли не самое сильное произведеніе автора [69].

Непосредственными предшественниками Франца Шуберта въ области пѣснетворчества были Гиллеръ, Рейхардъ, Цельтеръ и Цумштеегъ.

Іоганнъ-Адамъ Гиллеръ (1722 — 1804) вліялъ на развитіе пѣсни преимущественно своими Singspiel'ями, въ которыхъ выведены на сцену крестьяне и крестьянки. Аристократы и аристократки въ «Singspiel'яхъ» Гиллера поютъ, по большей части, аріи; простой народъ — пѣсни [70]. Эти пѣсни, которыя поютъ крестьяне и крестьянки въ «Singspiel'яхъ» Гиллера, вполнѣ свободны отъ дани, платимой авторомъ вкусу и модѣ своего времени въ другихъ пѣсняхъ [71].

Въ этомъ отношеніи Гиллеръ сходенъ съ Глюкомъ, вліявшимъ на пѣсню преимущественно своими операми, въ особенности, своимъ «Орфеемъ» [72]. Глюкъ мало обращалъ вниманія на нѣмецкую лирическую поэзію и хотя очень почиталъ Гете, но ни одного произведенія этого геніальнаго поэта не положилъ на музыку [73]. Тѣмъ большій интересъ Глюкъ обнаружилъ къ Клопштоку, который подвергался музыкальной обработкѣ и въ XIX вѣкѣ, напримѣръ,

---

62 M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 227.
63 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 227.
64 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 231, 233 (прим.).
65 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 231.
66 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 233.
67 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 233.
68 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 234.
69 M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 234; пѣсни Неефе ibid. Bd. I. Abth. II. S. 142, 144, 145, 146, 260, 261, 262, 264.
70 Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. XLVII, прим. 2-ое.
71 Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 152—153.
72 Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 267.
73 Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 267 (см. Erich Schmidt, «Charakteristiken». 2 Reihe. Berlin. 1901. S. 152.

Францомъ Шубертомъ, а въ настоящее время Рихардомъ Штраусомъ, Густавомъ Малеромъ и Антономъ Уршпрухомъ, изъ которыхъ первый написалъ на слова Клопштока «Rosenband», второй—«Auferstehn» и третій — «Frühlingsfeier» [74].



Іоганнъ-Адамъ Гиллеръ. «Der Aufschub».

Самую удачную музыкальную иллюстрацію произведеній Клопштока въ XVIII вѣкѣ представляютъ сочиненія Глюка на слова названнаго поэта, въ особенности же «Die Sommernacht» и «Die frühen Gräber» [75].

[74] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. B. I. Abth. I. S. 267, 3-е прим.

[75] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. №№ 99, 100 (cp. ibid. Bd. I. Abth. I. S. 267).

Значительное вліяніе своею музыкою, написанною на оды Клопштока, Глюкъ оказалъ на Гёте, какъ послѣдній самъ объ этомъ пишетъ въ письмѣ Кайзеру отъ 23 января 1786 года [76].

Въ XVIII вѣкѣ усерднымъ музыкальнымъ иллюстраторомъ произведеній Гёте былъ Іоганнъ-Фридрихъ Рейхардтъ (1752—1814), находившійся подъ сильнымъ вліяніемъ Глюка [77]. Рейхардтъ—очень плодовитый композиторъ, но на двадцать или даже на тридцать пѣсенъ приходится не болѣе одной удачной. Особенно благотворно подѣйствовало на творчество Рейхардта знакомство съ поэзіей Гёте [78]. Полное собраніе произведеній Рейхардта на гётевскіе тексты: «Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen» (1809) содержитъ 128 нумеровъ [79]. Произведенія Рейхардта были сильно распространены въ кружкѣ, въ которомъ вращался молодой Францъ Шубертъ; на него они оказали весьма значительное вліяніе [80]. Съ Гёте Рейхардтъ вошелъ въ тѣсныя сношенія еще ранѣе появленія полнаго собранія его произведеній, а именно въ 1780 и 1781 гг., когда появились вторая и третья части его «Одъ и пѣсенъ», написанныхъ на слова Гёте.

Самъ Гёте называлъ пѣснями такія лирическія стихотворенія, «о которыхъ можно предположить, что поющій гдѣ-либо выучилъ ихъ наизусть и исполняетъ ихъ въ той или другой ситуаціи. Онѣ могутъ и должны имѣть собственныя, опредѣленныя и закругленныя мелодіи, способныя обратить на себя вниманіе и легко запоминаться» [81]. Предостереженіе Гёте противъ слишкомъ богатой инструментовки вполнѣ соотвѣтствуетъ правиламъ, установленнымъ Рейхардтомъ [82] для пѣсни.

Добрыя отношенія между Гёте и Рейхардтомъ продолжались до тѣхъ поръ, пока Рейхардтъ не впалъ въ немилость въ Берлинѣ за свое свободомысліе. Рейхардтъ отличался либеральными взглядами и убѣжденіями и симпатизировалъ французской революціи. Передъ окончательнымъ разрывомъ Гёте называлъ Рейхардта «съ музыкальной стороны нашимъ другомъ, а съ политической— нашимъ врагомъ» [83].

Послѣ разрыва съ Рейхардтомъ и не оправдавшейся надежды сдѣлать изъ переѣхавшаго въ Веймаръ Филиппа-Христофора Кайзера опернаго композитора [84] Гёте особенно сблизился съ Цельтеромъ [85]. И Кайзеръ, и Цель-

[76] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 268.

[77] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 188—190.

[78] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XLIX.

[79] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 114.

[80] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Bd. I. Abth. I. S. XLIX. Произведенія Рейхардта см. у Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 199, 200, 206, 207, 208, 210, 332, 333, 334, 335, 338, 340. Интересно сравнить «Erlkönig» Рейхардта (см. ibid. S 200—205) съ музыкой на это произведеніе Гёте Шуберта и Лёве и другихъ композиторовъ (см. W. Tappert, «54 Erlkönig-Kompositionen» 1898. 2. Aufl. 1906 auf 70 erweitert.) Ср. Max Friedländer, «Goethe's Gedichte in der Musik» и «Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen» (1896). H. Riemann's «Musik-Lexicon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 432, 507.

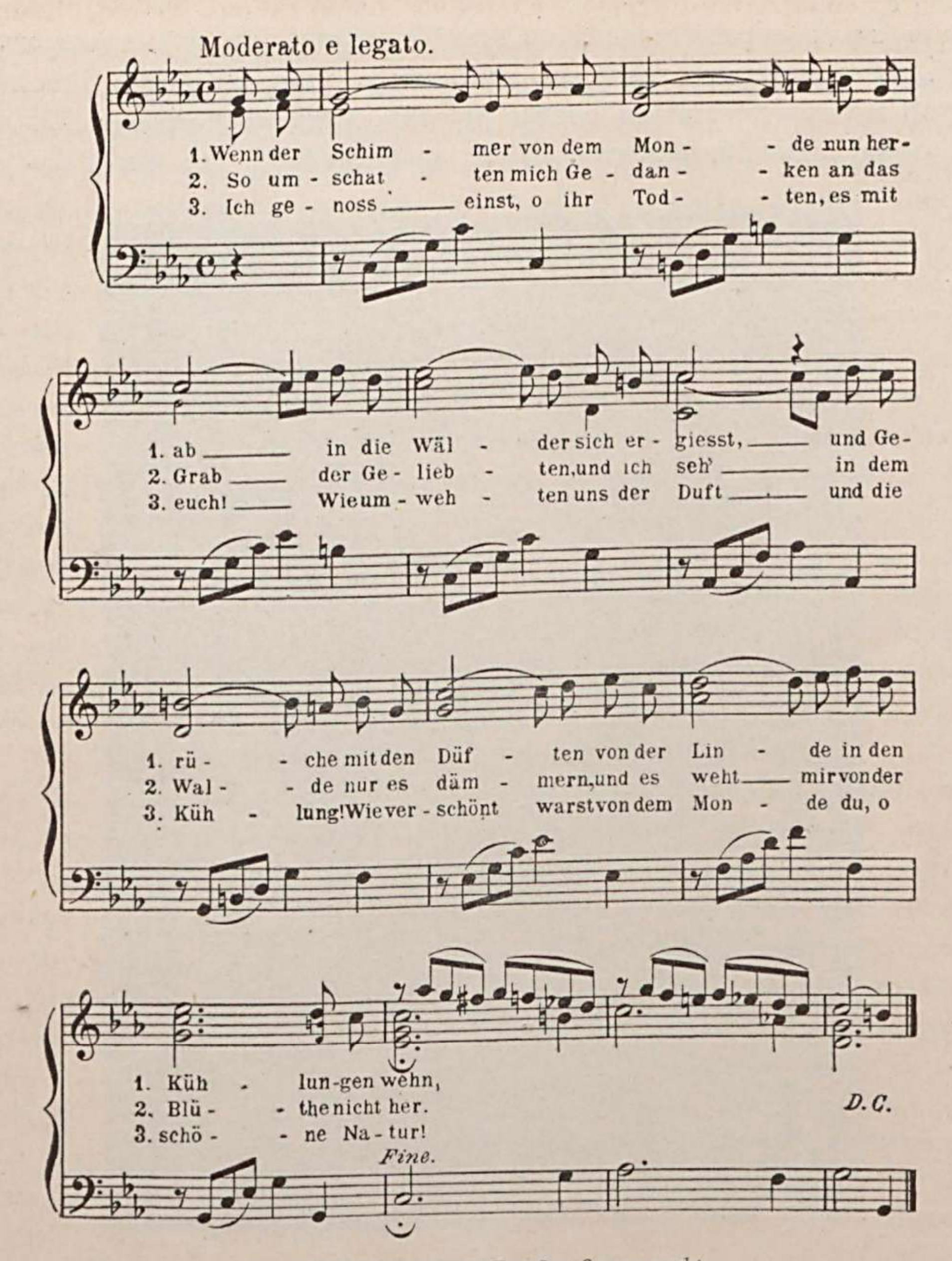
[81] Ferd. Hiller, «Goethe's musikalisches Leben». 1883. S. 15. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 115.

[82] Ibid. S. 115.

[83] Ibid. S. 114.

[84] Ibid. S. 115.

[85] Цельтеръ въ музыкальномъ отношеніи ниже Рейхардта, который, въ противоположность Цельтеру, не безусловно подчинялся Гёте, значи-



Христіанъ-Вилибальдъ Глюкъ. «Sommernacht».

тельно ограничивавшему значеніе композитора въ отношеніи текста (H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven», Berlin und Stuttgart. 1907. S. 114, 116). Хотя Гёте считалъ того и другого за лучшихъ музыкальныхъ истолкователей лирики, но предпочиталъ Рейхардту Цельтера. (Ibid. S. 114, 116). Мендельсонъ, хотя ученикъ Цельтера, былъ крайне возмущенъ отзывами Гете и Цельтера о Рейхардтѣ (въ первой части переписки Гёте съ Цельтеромъ. Ср. Ibid. S. 116). По этому поводу Мендельсонъ пишетъ своему отцу 28 декабря 1833 г.: «Когда идетъ рѣчь о Рейхардтѣ и оба передъ нимъ такъ важничаютъ и такъ отзываются о немъ, то я не могу справиться съ собой отъ гнѣва, хоть мнѣ самому это не ясно». («Briefe aus den Jahren 1830 bis 1837» von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy und Prof. Carl Mendelsson-Bartholdy. 3. Aufl. Leipzig. 1875. Zweiter Theil. S. 13).

теръ были люди образованные, но малоодаренные въ музыкальномъ отношенiи [86]. Гёте однажды говорилъ Эккерману, что «Цельтеръ при первомъ знакомствѣ можетъ показаться очень грубымъ, даже нѣсколько невѣжливымъ. Но это лишь одна внѣшность. Я не знаю никого, кто бы такъ нѣжно



І.-Ф. Рейхардтъ. Съ портрета Т. Генри.

чувствовалъ, какъ онъ. Но въ Берлинѣ живетъ такая дерзновенная порода людей, что съ деликатностью далеко не уйдешь; приходится быть зубастымъ и подчасъ нѣсколько грубымъ, чтобы поддержать свой престижъ» [87]. Намекая на профессiю Цельтера, который былъ каменщикомъ, Гёте говоритъ, что «въ немъ происходила своеобразная борьба между унаслѣдован-

---

[86] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 222.

[87] Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. и 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 339.

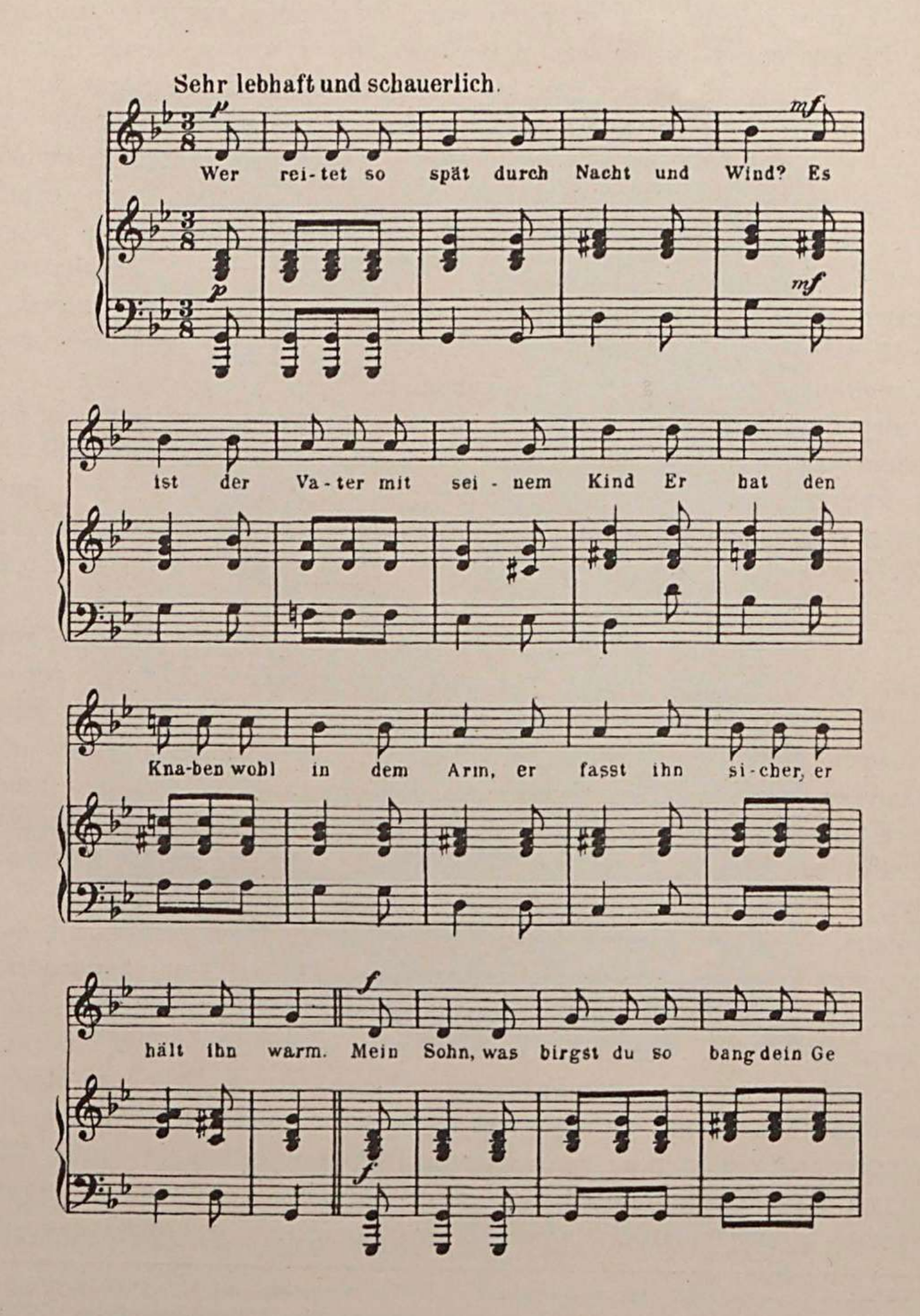
нымъ ремесломъ, которымъ онъ занимался съ молодыхъ лѣтъ, доведя его до мастерства и пользуясь имъ, какъ средствомъ для обезпеченія своего матеріальнаго существованія,—и врожденнымъ, сильнымъ, непреодолимымъ влеченіемъ къ искусству. Занимаясь ремесломъ, но чувствуя влеченіе къ искусству, владѣя техникою мастерства, но стремясь осилить трудность искусства, Цельтеръ стоялъ, однако, не какъ Геркулесъ на распутьи, не зная—за что схватиться и чего избѣгать, но испытывалъ одинаковое влеченіе къ обѣимъ музамъ, изъ которыхъ одна завладѣла имъ, а другою онъ самъ стремился овладѣть. Честный, дѣльный, буржуазно-серьезный, онъ очень заботился о нравственномъ образованіи, поскольку оно находится въ близкомъ родствѣ съ эстетическимъ, и поскольку совершенствованіе одного немыслимо безъ другого [88]. Нѣкоторыя пѣсни Цельтера, какъ, напримѣръ: «Ich denke dein» [89], производили на Гёте обаятельное впечатлѣніе [90].

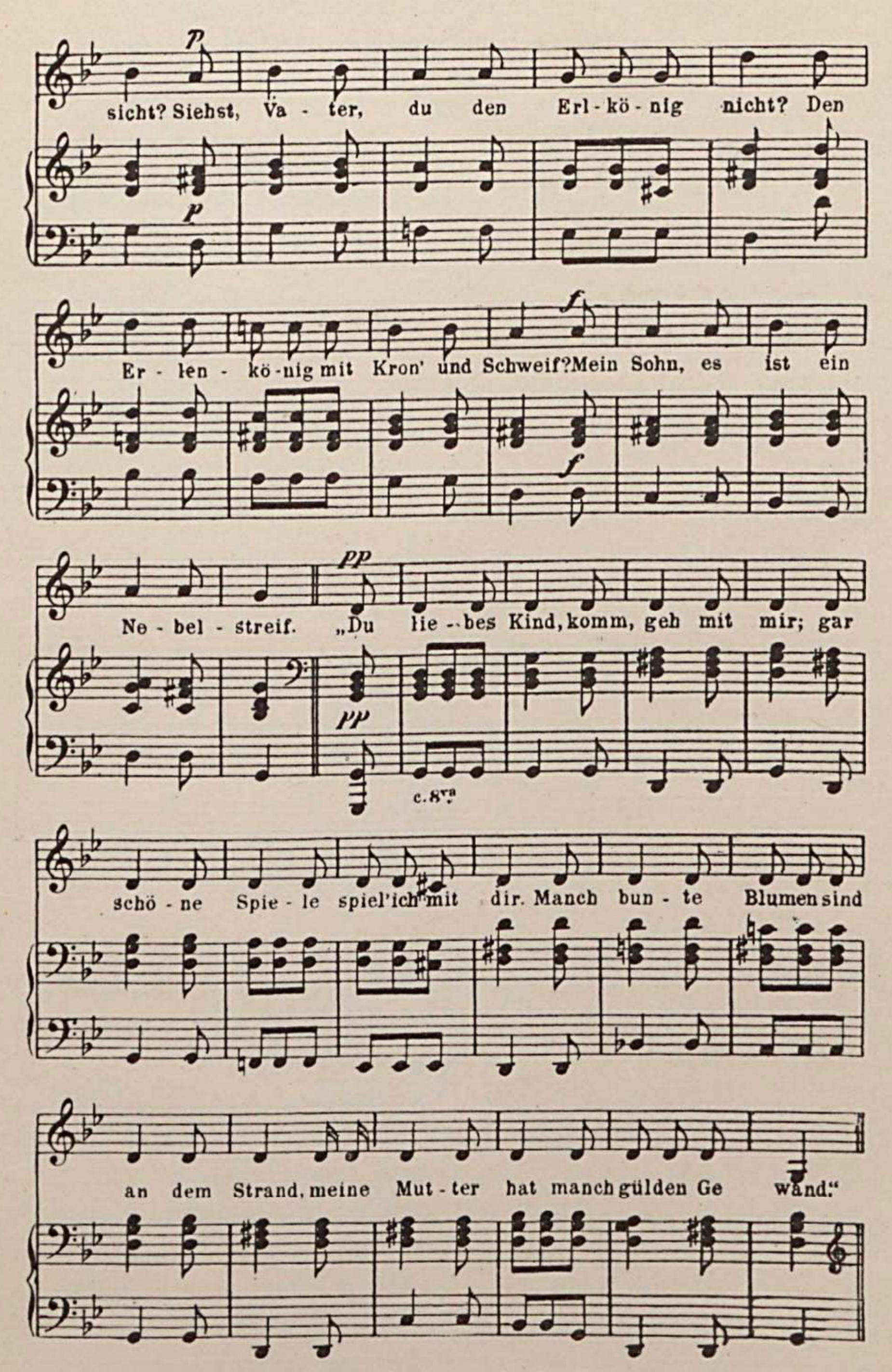
Между Гёте и Цельтеромъ была тѣсная искренняя дружба, о которой свидѣтельствуетъ ихъ корреспонденція, появившаяся въ печати въ 1833—36 годахъ и представляющая громадный интересъ. Цельтеръ вполнѣ проникся мыслями и чувствами Гёте, а по смерти геніальнаго поэта потерялъ всякій интересъ къ жизни и пережилъ своего великаго друга всего на нѣсколько недѣль [91].

Гёте очень высоко цѣнилъ Цельтера [92], по поводу пѣсенъ котораго говорилъ, что онъ едва могъ предполагать въ музыкѣ такіе сердечные звуки [93]. Такого высокаго мнѣнія Цельтеръ едва ли заслуживаетъ. Если онъ превосходитъ Рейхардта своими пѣснями, то все же въ своемъ общемъ музыкальномъ развитіи Цельтеръ ниже Рейхардта [94]. Одна изъ главныхъ заслугъ Цельтера заключается въ его вліяніи на композиторовъ балладъ, въ особенности на Лёве [95]. Самъ же Цельтеръ—далеко не первоклассный композиторъ.

Вообще, если музыканты не всегда являются компетентными судьями поэтовъ, то и поэты подчасъ обнаруживаютъ крайнюю несостоятельность въ оцѣнкѣ композиторовъ и музыкальныхъ произведеній [96]. Іоганнъ-Себастіанъ Бахъ, за неимѣніемъ лучшаго, иллюстрировалъ своею геніальною музыкою жалкое риѳмоплетство Пикандера и Гунольда-Менантеса, Гендель—Брокеса. Глюкъ не обратилъ вниманія на анакреонтическую лирику, на Геттингенскій союзъ и на произведенія Гёте и ограничился лишь нѣсколькими одами Клопштока. Моцартъ мало интересовался нѣмецкою лирикою и обыкновенно иллюстрировалъ музыкой стихотворенія, рекомендованныя ему

[88] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 115—116.
[89] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.», Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. № 141.
[90] Ibid. Bd. II. S. 200—201.
[91] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 116.
[92] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II. S. 200—201.
[93] Ibid. Bd. II. S. 459.
[94] Ibid. Bd. I. Abth. I, S. 343.
[95] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 344.
[96] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.


Sehr lebhaft und schauerlich.
Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind? Es
ist der Va-ter mit sei-nem Kind Er hat den
Kna-ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si-cher, er
hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge



Іоганнъ Рейхардтъ. Отрывокъ изъ «Erlkönig».

вѣнскими друзьями. Гайднъ хотя и былъ современникомъ Гёте, но не положилъ на музыку ни одного произведенія великаго поэта [97].

Поэты тоже далеко не всегда обнаруживаютъ достаточное пониманіе и правильную оцѣнку музыки. Клопштокъ предложилъ для музыкальной обработки



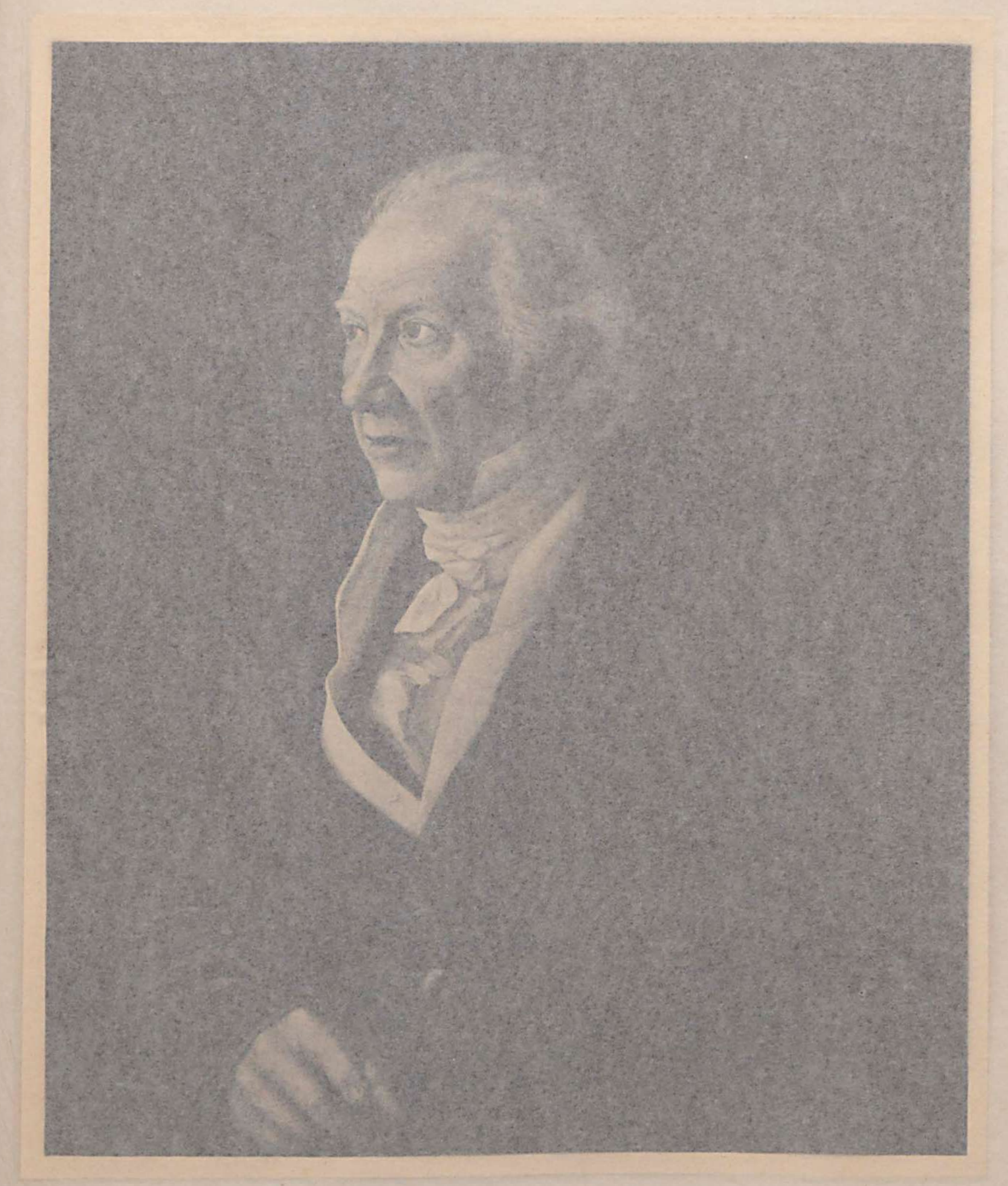
Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ. «Ich denke dein».

одно изъ лучшихъ своихъ лирическихъ стихотвореній «Rosenband» Христіану-Эрнсту Розенбауму, совершенно бездарному композитору, и старался сблизиться съ такими посредственностями, какъ Краузе и Флейшеръ, игнорируя Филиппа-Эмануила Баха [98]. Лессингъ всегда былъ далекъ отъ музыки. Шиллеръ хотя симпатизировалъ Глюку, но отнесся весьма неодобрительно къ «Сотворенію міра» Гайдна [99]. Маттисонъ, авторъ «Аделаиды», изъ всѣхъ музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ, всего менѣе одобрялъ сочиненіе Бетховена. Выше (см. стр. 52) было приведено мнѣніе Маттисона о музыкѣ, написанной на его «Аделаиду» Бетховеномъ. Но едва ли Маттисонъ былъ доволенъ «яркими звуковыми красками» Бетховена, заслонившими текстъ, отодвинутый на второй

[97] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.

[98] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.

[99] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.



К. Бегасъ.—Цельтеръ.

вѣнскими друзьями. Гайднъ хотя и былъ современникомъ Гёте, но не положилъ на музыку ни одного произведенія великаго поэта [97].

Поэты тоже далеко не всегда обнаруживаютъ достаточное пониманіе и правильную оцѣнку музыки. Клопштокъ предложилъ для музыкальной обработки



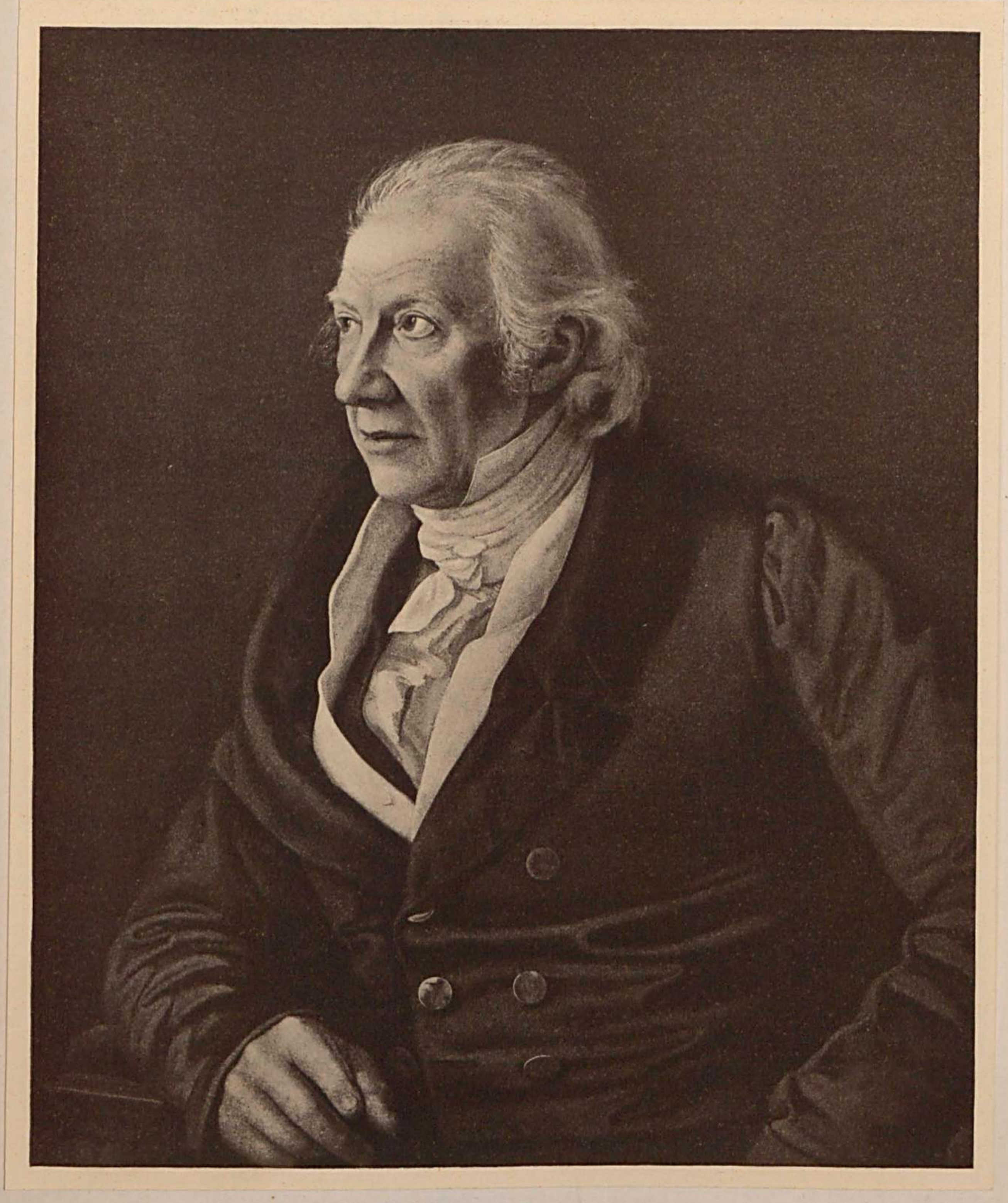
Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ. «Ich denk[illegible]

одно изъ лучшихъ своихъ лирическихъ стихотвореній «Rosenband» Христіану-Эрнсту Розенбауму, совершенно бездарному композитору, и старался сблизиться съ такими посредственностями, какъ Краузе и Флейшеръ, игнорируя Филиппа-Эмануила Баха [98]. Лессингъ всегда былъ далекъ отъ музыки. Шиллеръ хотя симпатизировалъ Глюку, но отнесся весьма неодобрительно къ «Сотворенію міра» Гайдна [99]. Маттисонъ, авторъ «Аделаиды», изъ всѣхъ музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ, всего менѣе одобрялъ сочиненіе Бетховена. Выше (см. стр. 52) было приведено мнѣніе Маттисона о музыкѣ, написанной на его «Аделаиду» Бетховеномъ. Но едва ли Маттисонъ былъ доволенъ «яркими звуковыми красками» Бетховена, заслонившими текстъ, отодвинутый на второй

[97] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.

[98] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.

[99] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.



К. Бегасъ.—Цельтеръ.

планъ музыкальною интерпретаціей геніальнаго композитора [100]. Гёте очень любилъ музыку, но врядъ ли ее достаточно понималъ. Впрочемъ, онъ ревностно старался вникнуть въ ея сущность [101]. Для этого Гёте включилъ теорію музыки въ кругъ своихъ изслѣдованій. И въ этой области прозорливому уму генія открылась истина, которая выяснена трудами послѣдующихъ теоретиковъ. Въ очеркѣ теоріи музыки, о которомъ Гёте сообщаетъ Цельтеру 15 сентября 1826 года, высказана мысль о томъ, что мажоръ и миноръ основываются на одномъ и томъ же принципѣ [102],—мысль, принятая такими авторитетами, какъ Гауптманнъ, Эттингенъ, Гостинскій, Гуго Риманъ и др.



Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ.

Гравюра Б. Бендикса по Барду.

Хотя Гёте своимъ творчествомъ оказалъ громадное вліяніе на развитіе пѣсни [103], и произведенія геніальнаго поэта вдохновляли множество композиторовъ на созданіе замѣчательныхъ шедевровъ, но самъ онъ допускалъ музыкальную иллюстрацію пѣсенъ лишь въ весьма скромныхъ размѣрахъ и раздѣлялъ на этотъ предметъ взгляды, господствовавшіе въ XVIII вѣкѣ. Въ тѣ времена инструментальный аккомпаниментъ не считался важнымъ элементомъ, не представлялъ особеннаго эстетическаго интереса, а допускался, главнымъ образомъ, какъ помощь вѣрной интонаціи. Слѣдовательно, онъ игралъ не столько художественную, сколько практическую роль.

[100] W. Langhaus, «Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. J.». Leipzig. 1887, Bd. II. S. 345.

[101] M. Friedländer, «Das deutsche Lied in 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII. Гёте вовсе не былъ такъ несвѣдущъ въ музыкѣ, какъ это думали ранѣе (ср. Adolphe Jullien, «Goethe et la musique. Ses jugements, son influence, les oeuvres qu'il a inspiré». Paris. 1880. Ferd. Hiller, «Goethes musikalisches Leben». 1883. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 507).

[102] W. Langhaus, «Geschichte der Musik der 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 339—340. «Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter». IV, S. 221. Beilage 4.

[103] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 117.



Іоганнъ-Рудольфъ Цумштеегъ. «Der Baum der Liebe».

Пѣсня сочинялась такъ, что могла исполняться и безъ всякаго аккомпанимента, какъ настоящая народная пѣсня, которая поется вездѣ: на прогулкѣ въ полѣ, во время странствованій и т. п. [104]. Гёте стоялъ на этой точкѣ зрѣнія и допускалъ лишь весьма скромный аккомпаниментъ, въ которомъ слышится только слабый намекъ на содержаніе произведенія. Поэтому Гёте вполнѣ удовлетворялся пѣснями Рейхардта и Цельтера на свои стихотворенія. Къ болѣе богатой музыкальной интерпретаціи поэтическаго текста, въ особенности въ ея инструментальномъ сопровожденіи, Гёте не былъ склоненъ. Поэтому онъ и предпочиталъ пѣсни Рейхардта и Цельтера произведеніямъ Шуберта, съ которыми имѣлъ случай ознакомиться [105]. Гёте такъ мало былъ заинтересованъ Шубертомъ, что нигдѣ о немъ не упоминаетъ, и всѣ попытки этого геніальнѣйшаго композитора пѣсенъ—завязать личное знакомство съ великимъ поэтомъ—остались тщетными [106]. Оттого—какъ это ни странно—поэтъ, наиболѣе содѣйствовавшій поднятію художественнаго достоинства лирики, не только не споспѣшествовалъ развитію музыкальной стороны пѣсни, а скорѣе тормозилъ ее. Гёте былъ убѣжденъ, что слово вполнѣ достаточно для выраженія поэтической мысли, а на музыку смотрѣлъ лишь какъ на усиленіе и опору ритма и каданса. Хотя, быть можетъ, Гёте и понималъ, что музыка въ состояніи играть не одну только подчиненную поэзіи роль, а и сама можетъ, параллельно съ поэзіей, выражать то, что заключено въ стихотвореніи, и, благодаря своей экспрессивной интенсивности, даже превосходить слово,—но именно такому поглощенію музыкой текста, такому заслоненію поэта композиторомъ Гёте и не сочувствовалъ, а наоборотъ—относился враждебно къ тому, что мѣшало самодовлѣющему значенію слова [107].

Однако, стихотворенія Гёте своею высокою художественностью всего болѣе могли вдохновить композитора на созданіе самостоятельныхъ музыкальныхъ шедевровъ, а не корректной иллюстраціи текста, къ каковой сводилась музыка въ прежнихъ пѣсняхъ, ограничивавшихся обыкновенно куплетной формой. Композиторы одъ довольствовались нерѣдко сочиненіемъ одной лишь мелодіи, къ которой не трудились даже подкладывать словъ и первой строфы стихотворенія, состоящаго иногда изъ цѣлой дюжины строфъ и болѣе. Въ «Singspiel'ѣ» и въ пѣсняхъ, написанныхъ въ народномъ духѣ, авторы стали ограничиваться меньшимъ числомъ строфъ. Для такихъ произведеній куплетная форма вполнѣ подходитъ точно такъ же, какъ и для лирическихъ стихотвореній, напримѣръ, Гёте, отличающихся единствомъ настроенія при небольшомъ числѣ строфъ [108].

Поводомъ къ болѣе богатой музыкальной обработкѣ текста явились не просто лирическія, а эпико-лирическія и драматически-лирическія произведе-

[104] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 111.

[105] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. II. S. 345.

[106] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 112.

[107] Ibid. S. 117.

[108] Ibid. S. 117—118.

нія. Въ нихъ разнообразныя настроенія не допускаютъ куплетной формы. Они требуютъ, чтобы все стихотвореніе было положено на музыку, иллюстрирующую всѣ оттѣнки экспрессіи и изображающую ситуацію соотвѣтствующимъ аккомпаниментомъ [109]. Но полное освобожденіе отъ куплетной формы уничтожаетъ единство конструкціи въ формѣ пѣсни и болѣе или менѣе приближаетъ ее къ кантатѣ и драматической сценѣ [110]. Даже «Veilchen» Моцарта—не настоящая пѣсня, хотя размѣръ и темпъ не мѣняются. Рейхардтъ же написалъ на это стихотвореніе настоящую пѣсню [111]. Повѣствовательныя стихотворенія побуждали композиторовъ отбрасывать куплетную форму и писать музыку ко всему произведенію для детальной иллюстраціи текста. Такова «Ленора» Бюргера, представляющая исходную точку въ развитіи нѣмецкой баллады.



Іоаннъ-Рудольфъ Цумштеегъ.
Гравюра Штѣльцеля (1799) по Гимеру.

Творцомъ баллады считается Цумштеегъ (1760—1802), написавшій на ряду со многими другими композиторами музыку на «Ленору» Бюргера, въ которой ему особенно удалось изображеніе природы, въ чемъ онъ былъ большой мастеръ [112]. Вообще онъ усилилъ экспрессивную сторону музыки и возвысилъ техническую. Благодаря этому онъ благотворно повліялъ на Шуберта и

---

[109] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 118.

[110] Spitta, «Die Ballade» («Musikgeschichtliche Aufsätze». S. 412. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 119. «Ленора» Бюргера почти одновременно была положена на музыку І.-Ф. Кирнбергеромъ и Joh. André. Первый написалъ крайне банальную мелодію для всѣхъ 32 строфъ. Joh. André свободно измѣняетъ музыку въ своемъ произведеніи. Поэтому оно выходитъ изъ рамокъ пѣсни. Это сознавалъ самъ авторъ, переработавшій свое произведеніе, написанное сначала для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, для сольныхъ голосовъ, хора и оркестра. Музыка André къ «Ленорѣ» Бюргера, по мнѣнію Спитта, есть лучшая вокальная баллада до Леве (Ibid. S. 119—120).

[111] Ibid. 118—119. M. Friedländer, «Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen». No 15.

[112] Max. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 337.

Леве [113]. Цумштеегъ замѣчателенъ также какъ композиторъ пѣсенъ, изъ которыхъ нѣкоторыя поражаютъ искренностью экспрессіи, изяществомъ мелодіи и вѣрностью характеристики [114]. Одна изъ самыхъ удачныхъ его пѣсенъ— «Der Baum der Liebe» [115].

Высшаго развитія пѣсня и баллада достигаютъ благодаря Францу Шуберту [116] и К. Лёве.



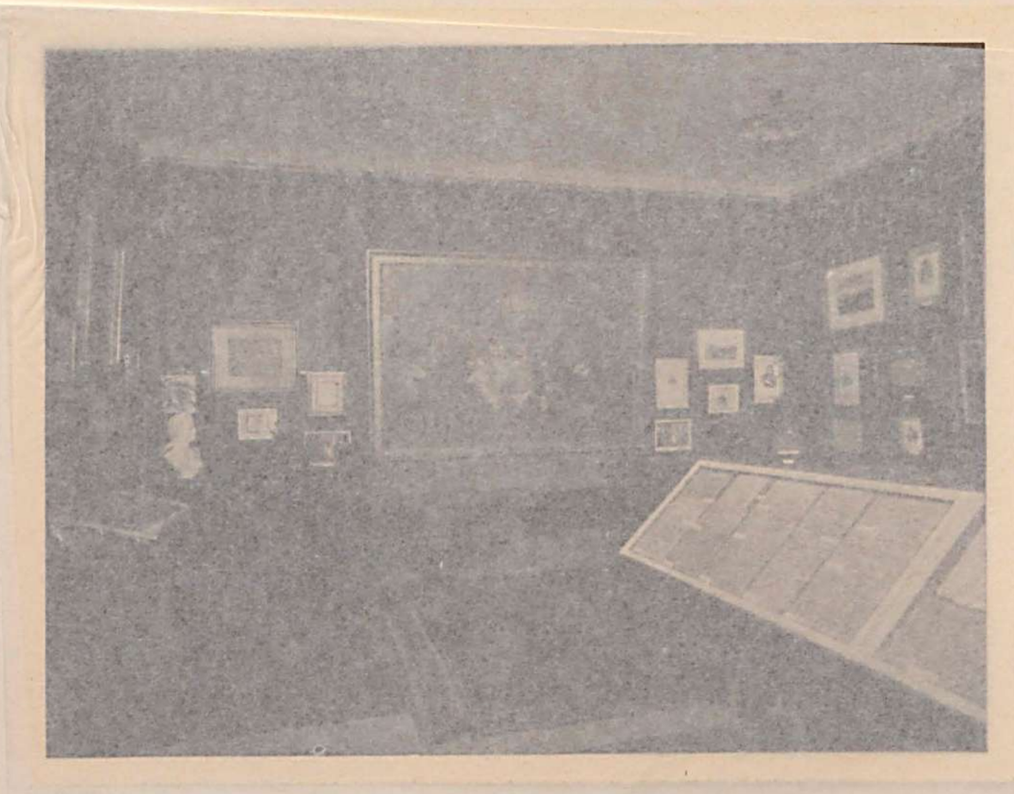
---

113 M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 338.

114 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 335.

115 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 337. Сама пѣсня ibid. Bd. I. Abth. II. S. 311—312.

116 H. Kreissle von Hellborn, «F. Schubert, eine biographische Skizze» (1861), болѣе подробная біографія того же автора: «Franz Schubert» (1865); A. Reissmann, «Franz Schubert» (1873. 3. Aufl. 1879). О Шубертѣ писали: A. Niggli (1880), Heuberger (1902 въ Riemann's «Berühmte Musiker»), Bourgault-Ducoudray (1908 въ «Musiciens célèbres», H.-F. Frost, «F. Schubert» (1881 въ «Great Musicans» Hüffer'a); Max Friedländer, «Beiträge zu einer Biographie Fr. Schubert» (1889), J. Rissé, «Fr. Schubert und seine Lieder» (1872); H. de Curzon, «Les Lieder de Fr. Schubert» (1899), Ludwig Scheibler, «Fr. Schuberts einstimmige Lieder mit Texten von Schiller» (въ «Die Rheinlande» 1905); A. Natsewsky, «Bauernfeld und Schubert» (1907); Ed. Prout о мессахъ Шуберта въ «Monthly musical record» 1871 и «Concordia» (1875); Deutch, Schuberts «Brevir» (1905); M. Gallet, «Schubert et le Lied» (1907); Grove о Шубертѣ, «A Dictionary of Music and Musician». Lond. 1889, vol. III, которую дополнилъ Hadow во 2 изданіи этого словаря; W. Dahms, «Franz Schubert». Berlin. 1913. Полное собраніе сочиненій Фр. Шуберта, подъ редакціей Мандышевскаго (въ 30 томахъ и 21 серіи) появилось у Брейткопфа и Гертеля (1885—97). См. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1277—1278.



Комната имени Шуберта въ Вѣнской Городской ратушѣ.

II.



ФРАНЦЪ-ПЕТЕРЪ ШУБЕРТЪ родился въ Вѣнѣ 31 января 1797 г. [1].

Отецъ его былъ школьнымъ учителемъ. Онъ два раза былъ женатъ и имѣлъ много дѣтей. Какъ школьный учитель, онъ обладалъ нѣкоторыми познаніями въ музыкѣ и училъ своихъ дѣтей: Игнатія, Фердинанда и Франца игрѣ на скрипкѣ. Францъ бралъ также уроки и на фортепіано у своего брата Игнатія, который былъ старше его на 12 лѣтъ. Скоро музыкальныя способности Франца развились до такой степени, что онъ превзошелъ своихъ учителей. Поэтому онъ былъ отданъ для обученія игрѣ на скрипкѣ, фортепіано, органѣ, пѣнію и генералъ-басу лихтентальскому приходскому хормейстеру, Михаилу Гольцеру. Францъ Шубертъ произвелъ своими геніальными способностями глубокое впечатлѣніе на своего учителя, на многіе годы пережившаго своего ученика. Гольцеръ разсказывалъ о немъ: «Когда мнѣ хотѣлось чему-нибудь научить его, онъ мнѣ отвѣчалъ: «я ужъ это знаю». Часто слу-

[1] Домъ, въ которомъ родился Фр. Шубертъ (Nussdorfer Strasse 54), теперь украшенъ мраморною доскою съ надписью: «Franz Schubert Geburtshaus» (Grove, «A dictionary of music and musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319.

Леве [113]. Цумштеегъ замѣчателенъ также какъ композиторъ пѣсенъ, изъ которыхъ нѣкоторыя поражаютъ искренностью экспрессіи, изяществомъ мелодіи и вѣрностью характеристики [114]. Одна изъ самыхъ удачныхъ его пѣсенъ— «Der Baum der Liebe» [115].

Высшаго развитія пѣсня и баллада достигаютъ благодаря Францу Шуберту [116] и К. Лёве.



---

[113] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 338.

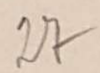
[114] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 335.

[115] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 337. Сама пѣсня ibid. Bd. I. Abth. II. S. 311—312.

[116] H. Kreissle von Hellborn, «F. Schubert, eine biographische Skizze» (1861), болѣе подробная біографія того же автора: «Franz Schubert» (1865); A. Reissmann, «Franz Schubert» (1873. 3. Aufl. 1879). О Шубертѣ писали: A. Niggli (1880), Heuberger (1902 въ Riemann's «Berühmte Musiker»), Bourgault-Ducoudray (1908 въ «Musiciens célèbres», H.-F. Frost, «F. Schubert» (1881 въ «Great Musicans» Hüffer'a); Max Friedländer, «Beiträge zu einer Biographie Fr. Schubert» (1889), J. Rissé, «Fr. Schubert und seine Lieder» (1872); H. de Curzon, «Les Lieder de Fr. Schubert» (1899), Ludwig Scheibler, «Fr. Schuberts einstimmige Lieder mit Texten von Schiller» (въ «Die Rheinlande» 1905); A. Natsewsky, «Bauernfeld und Schubert» (1907); Ed. Prout о мессахъ Шуберта въ «Monthly musical record» 1871 и «Concordia» (1875); Deutch, Schuberts «Brevir» (1905); M. Gallet, «Schubert et le Lied» (1907); Grove о Шубертѣ, «A Dictionary of Music and Musician». Lond. 1889, vol. III, которую дополнилъ Hadow во 2 изданіи этого словаря; W. Dahms, «Franz Schubert». Berlin. 1913. Полное собраніе сочиненій Фр. Шуберта, подъ редакціей Мандышевскаго (въ 30 томахъ и 21 серіи) появилось у Брейткопфа и Гертеля (1885—97). См. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1277—1278.



Комната имени Шуберта въ Вѣнскомъ Городскомъ музеѣ.





II.



ФРАНЦЪ-ПЕТЕРЪ ШУБЕРТЪ родился въ Вѣнѣ 31 января 1797 г. [1].

Отецъ его былъ школьнымъ учителемъ. Онъ два раза былъ женатъ и имѣлъ много дѣтей. Какъ школьный учитель, онъ обладалъ нѣкоторыми познаніями въ музыкѣ и училъ своихъ дѣтей: Игнатія, Фердинанда и Франца игрѣ на скрипкѣ. Францъ бралъ также уроки и на фортепіано у своего брата Игнатія, который былъ старше его на 12 лѣтъ. Скоро музыкальныя способности Франца развились до такой степени, что онъ превзошелъ своихъ учителей. Поэтому онъ былъ отданъ для обученія игрѣ на скрипкѣ, фортепіано, органѣ, пѣнію и генералъ-басу лихтентальскому приходскому хормейстеру, Михаилу Гольцеру. Францъ Шубертъ произвелъ своими геніальными способностями глубокое впечатлѣніе на своего учителя, на многіе годы пережившаго своего ученика. Гольцеръ разсказывалъ о немъ: «Когда мнѣ хотѣлось чему-нибудь научить его, онъ мнѣ отвѣчалъ: «я ужъ это знаю». Часто слу-

[1] Домъ, въ которомъ родился Фр. Шубертъ (Nussdorfer Strasse 54), теперь украшенъ мраморною доскою съ надписью: «Franz Schubert Geburtshaus» (Grove, «A dictionary of music and musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319.

шалъ я его съ удивленіемъ» [2]. Когда М. Гольцеръ давалъ Францу темы для импровизаціи, онъ не могъ нарадоваться на своего ученика и утверждалъ, что у Франца гармонія въ концахъ пальцевъ. Точно также и его старшій братъ Игнатій убѣдился, что Францу нечему у него учиться; Францъ значительно превзошелъ своего брата [3].

Францу еще не исполнилось и 11-ти лѣтъ, когда онъ сталъ пѣть партію перваго сопрано въ лихтентальскомъ приходѣ, обращая на себя вниманіе своимъ чистымъ голосомъ и экспрессіей, а также игралъ въ церкви соло на скрипкѣ. Дома же онъ сочинялъ пьесы для струнныхъ инструментовъ [4].



Домъ, въ которомъ родился Шубертъ.

Когда ему минуло 11 лѣтъ, онъ былъ помѣщенъ въ конвиктъ [5], гдѣ безплатно обучались хористы для подготовки въ придворную капеллу. Здѣсь ему пришлось вынести градъ насмѣшекъ собравшихся ребятишекъ, издѣвавшихся надъ его бѣднымъ костюмомъ. Но насмѣшки прекратились и превратились въ изумленіе, когда Францъ предсталъ передъ своими экзаменаторами: капельмейстерами Сальери и Эйблеромъ и учителемъ пѣнія Корнеромъ.

[2] Grove, «A dictionary of music and musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319.

[3] Ibid. Vol. III, p. 320.

[4] Ibid. Vol. III, p. 320.

[5] Конвиктъ былъ педагогическимъ учрежденіемъ съ гимназическимъ курсомъ. Въ этой школѣ воспитанники занимались и музыкой. Благодаря любви къ этому искусству какъ учителей, такъ и учениковъ, результаты музыкальныхъ занятій были весьма значительны для учрежденія не спеціально-музыкальнаго. Оркестръ состоялъ изъ 6 первыхъ скрипокъ, 6 вторыхъ, 2 віолончелей, 2 контрабасовъ, 2 гобоевъ, флейтъ, кларнетовъ, фаготовъ, валторнъ, трубъ и тимпановъ. Ежедневныя упражненія заключались въ исполненіи одной увертюры (обыкновенно Керубини, Вейгля, Моцарта), одной симфоніи (Гайдна, Моцарта и др.) и еще одной увертюры. При особенно торжественныхъ случаяхъ приглашались гости: исполнители и слушатели. Шубертъ дирижировалъ оркестромъ. Лѣтомъ, при открытыхъ окнахъ, эти музыкальныя упражненія учащихся привлекали толпы народа (Ed. Hanslick, «Geschichte der Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 141—142).

Заданную для испытанія пьесу Францъ спѣлъ такъ, что тотчасъ былъ принятъ въ конвиктъ. Онъ перемѣнилъ свое платье на золотомъ шитый кафтанъ придворныхъ хористовъ.

Поступивъ въ конвиктъ, Францъ Шубертъ принялъ участіе въ оркестровыхъ упражненіяхъ, заключавшихся въ ежедневномъ исполненіи симфоній и увертюръ Гайдна, Моцарта, Кроммера, Кожелуха, Мегюля, Керубини, иногда

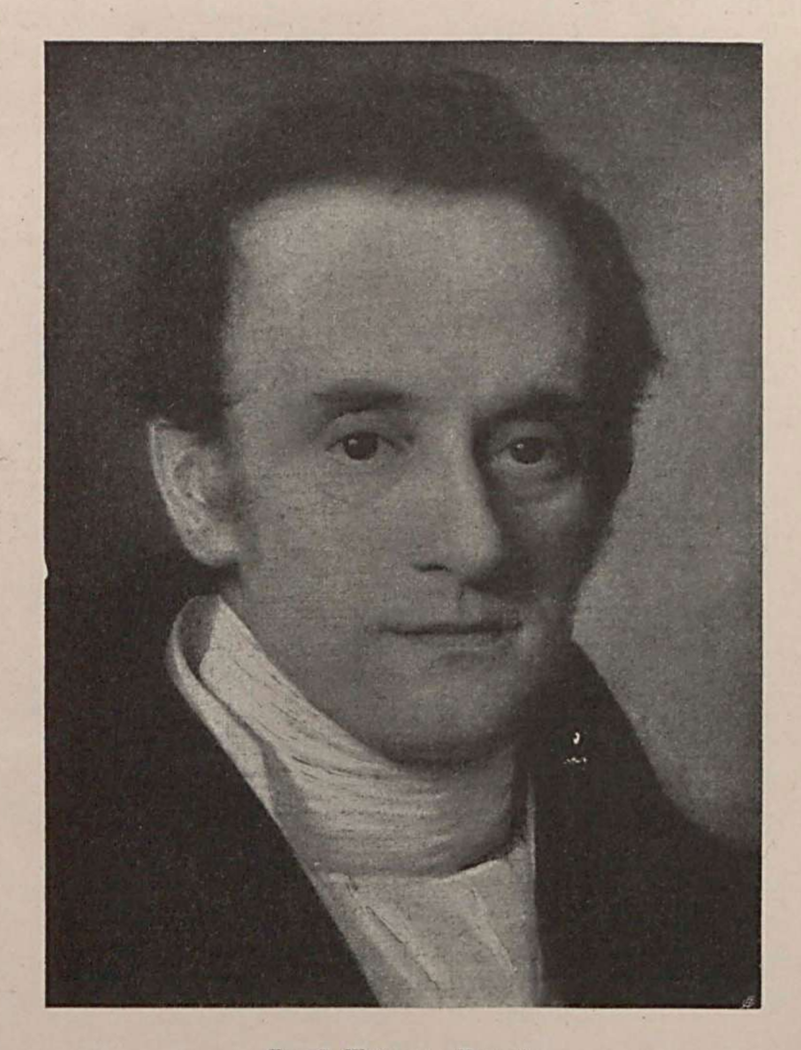


Отецъ Шуберта. Работа неизвѣстнаго художника.

даже Бетховена [6]. Благодаря своимъ домашнимъ занятіямъ музыкой, Францъ Шубертъ стоялъ, по своему музыкальному развитію, на уровнѣ съ старшими воспитанниками. Ученикъ, дирижировавшій оркестромъ, обернулся въ ту сторону, гдѣ сидѣлъ Францъ Шубертъ, чтобы посмотрѣть, кто такъ чисто и музыкально играетъ свою партію. Дирижеръ этотъ, замѣтившій Франца Шуберта, былъ Іосифъ Шпаунъ. Оба вскорѣ сошлись, хотя Шпаунъ

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 320.

былъ старше Шуберта. Маленькій Францъ былъ очень застѣнчивъ. Какъ-то разъ, краснѣя и конфузясь, онъ признался своему другу, что сочиняетъ музыку и желалъ бы писать ежедневно, но что у него нѣтъ достаточно нотной бумаги. Шпаунъ замѣтилъ необычайныя способности маленькаго композитора и позаботился о томъ, чтобы у Франца не было недо-

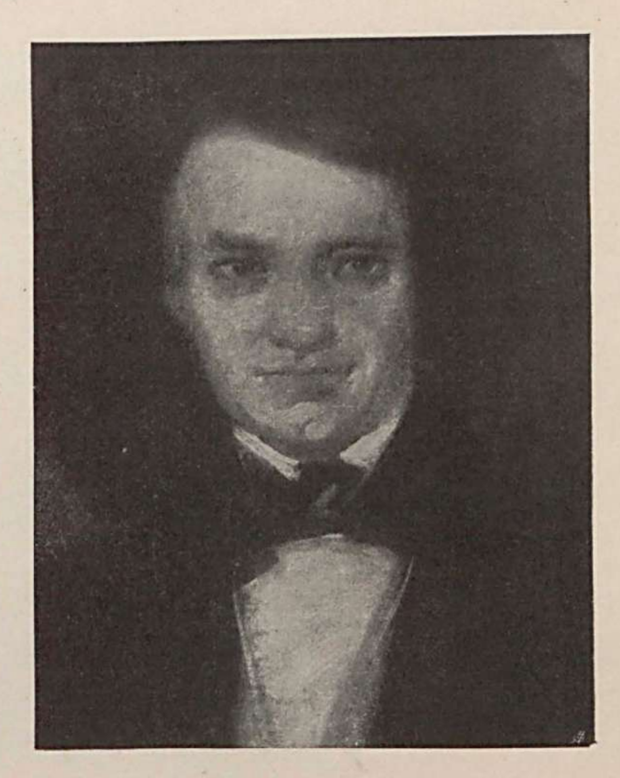


Братъ Шуберта—Игнатій.

статка въ нотной бумагѣ. Францъ вскорѣ сталъ играть въ оркестрѣ партію первой скрипки, а когда Ружичка, дирижеръ оркестра, отсутствовалъ, то Францъ замѣнялъ его. Самыми любимыми произведеніями Франца въ то время были нѣкоторыя адажіо Гайдна, G-moll'ная симфонія Моцарта, увертюры къ «Свадьбѣ Фигаро» и «Волшебной флейтѣ» того же композитора. Впрочемъ, по первымъ симфоніямъ Шуберта можно заключить, что и увертюра къ балету «Прометей» Бетховена произвела на юнаго композитора сильное

впечатлѣніе. Хотя Шубертъ уже тогда благоговѣлъ передъ Бетховеномъ, тѣмъ не менѣе, на первыхъ произведеніяхъ начинающаго композитора Бетховенскія творенія мало сказались [7].

По воскресеньямъ и праздничнымъ днямъ Францъ возвращался домой, гдѣ семья доставляла себѣ наслажденіе исполненіемъ квартетовъ разныхъ композиторовъ и самого Франца. Партіи скрипокъ исполняли Фердинандъ, и Игнатій, Францъ игралъ на альтѣ, а отецъ на віолончели, и когда старикъ неоднократно ошибался, то Францъ съ кроткою улыбкою говорилъ отцу: «Herr Vater, тутъ что-то не ладно» [8].



Братъ Шуберта — Фердинандъ.

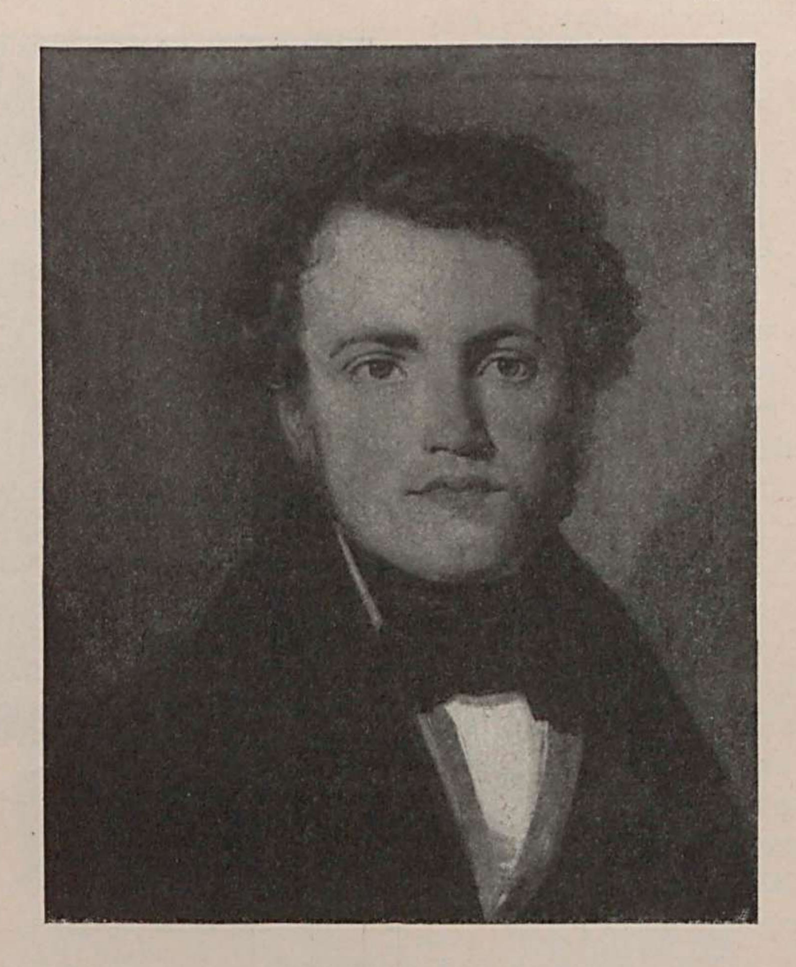
Францъ изучалъ въ конвиктѣ и научные предметы, какъ, напримѣръ, математику, исторію, географію, поэзію, рисованіе, французскій и итальянскій языки. Первое время онъ дѣлалъ успѣхи; но вскорѣ его репутація прилежнаго ученика пала вслѣдствіе его увлеченія музыкой вообще и композиціей въ особенности. Влеченіе къ творчеству становилось непреодолимой, всепоглощающей страстью Шуберта и продолжалось въ теченіе всей его короткой жизни. Въ конвиктѣ Францъ сочинялъ столько, сколько позволяло находившееся въ его распоряженіи количество нотной бумаги. Внутренняго же препятствія къ творчеству Францъ не зналъ, такъ какъ ему не нужно было ждать вдохновенія: музыка лилась изъ-подъ его пера. Первое произведеніе Шуберта и, повидимому, первое изъ сохранившихся сочиненій названнаго композитора это — фантазія въ 4 руки, написанная весьма мелкимъ почеркомъ на 32 страницахъ. Эта фантазія была начата 8 апрѣля 1810 г. и кончена 1 мая того же года [9]. За этой фантазіей послѣ-

[7] Grove, «A dictionary of Musik and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 320, 322.

[8] Ibid. Vol. III, p. 320.

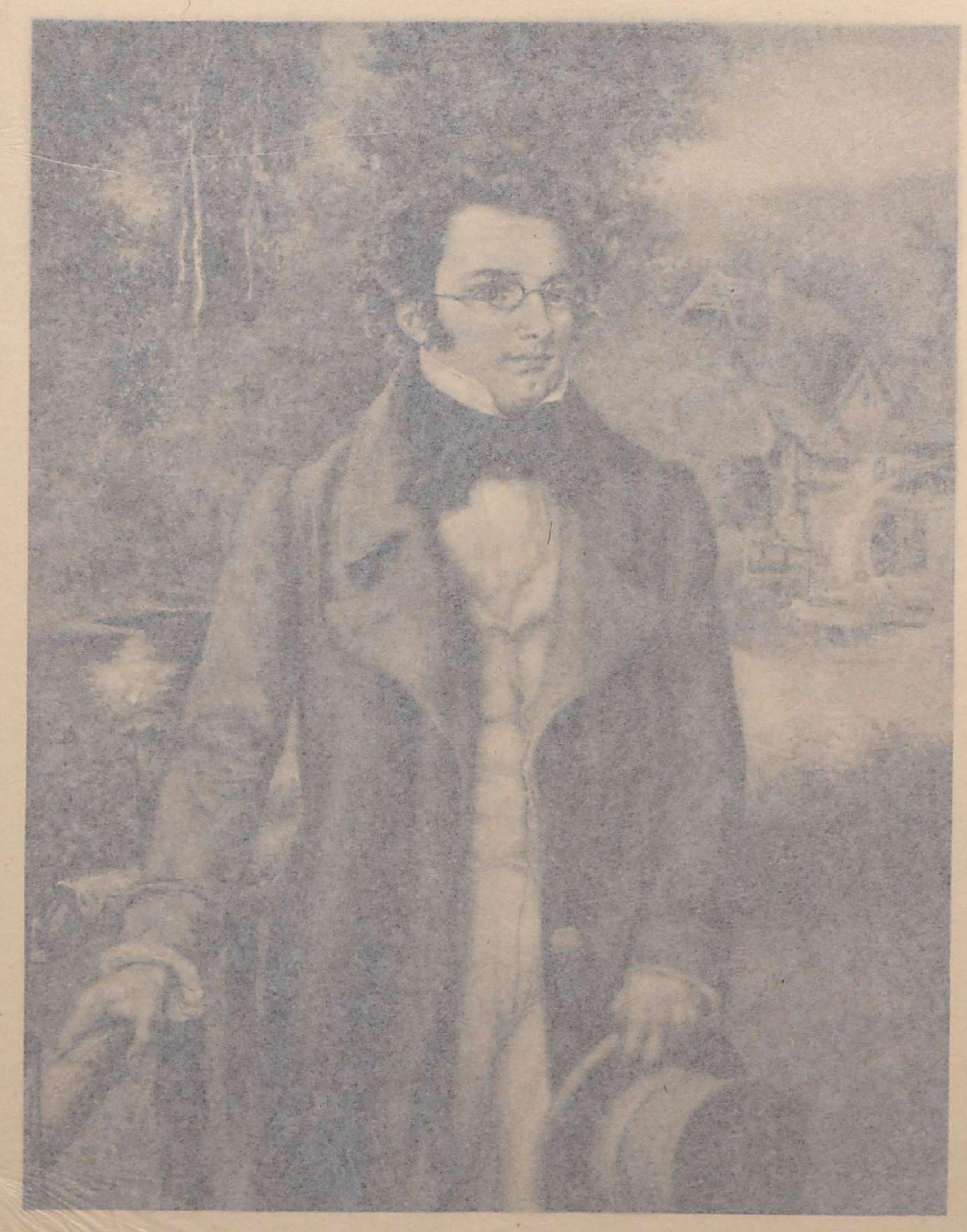
[9] Фр. Шубертъ былъ пріученъ своимъ отцомъ къ регулярному труду съ раннихъ лѣтъ и строгой методичности въ работѣ (ibid. III, p. 360). Вѣроятно, этому обстоятельству слѣдуетъ приписать обыкновеніе Фр. Шуберта обозначать даты своихъ сочиненій. На первомъ листѣ онъ писалъ заглавіе, дату и свое имя: Frz Schuber Mpia. Въ раннихъ своихъ работахъ онъ обозначалъ и время окончанія сочиненія. Это обыкновеніе чрезвычайно облегчаетъ установленіе хронологіи его opus'овъ (ibid. III, p. 319). Тематическій каталогъ всѣхъ сочиненій Шуберта составилъ Ноттебомъ (M. G. Nottebohm, «Thematischer Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Franz Schuberts». 1874). Дополненный перечень его сочиненій см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 371 — 381. Ср. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1276—1277.

довали двѣ пьесы меньшаго объема. Всѣ три кончаются не въ томъ тонѣ, въ которомъ онѣ начинаются. Слѣдующее произведеніе—вокальное: «Hagars Klage», обозначенное 30-мъ марта 1811 г., состоящее изъ 12 частей со странными перемѣнами тональностей. Къ тому же году относится «Leichenfantasie» на юношескую поэму Шиллера того же названія. То и другое произведенія



Братъ Шуберта — Карлъ.

одинаково блуждаютъ по тональностямъ и отличаются игнорированіемъ объема голоса. Въ нихъ замѣтно вліяніе «Сотворенія Міра» Гайдна, оперныхъ арій Моцарта и Бетховенскихъ Andante. «Der Vatermörder»—произведеніе, написанное для пѣнія съ фортепіано 26 декабря 1811 г. Оно обнаруживаетъ положительный успѣхъ въ стилѣ и связности. Въ этомъ же году написаны: «Quintet-Ouverture», струнный квартетъ, 2-ая фантазія для фортепіано въ 4 руки и нѣсколько пѣсенъ. Въ 1812 г. преобладаютъ инструментальныя сочиненія. Въ этомъ году написаны: увертюра для оркестра въ D-dur, Quartet-Ouverture въ B-dur, струнные квартеты въ C-dur, B-dur и D-dur, соната для фортепіано,

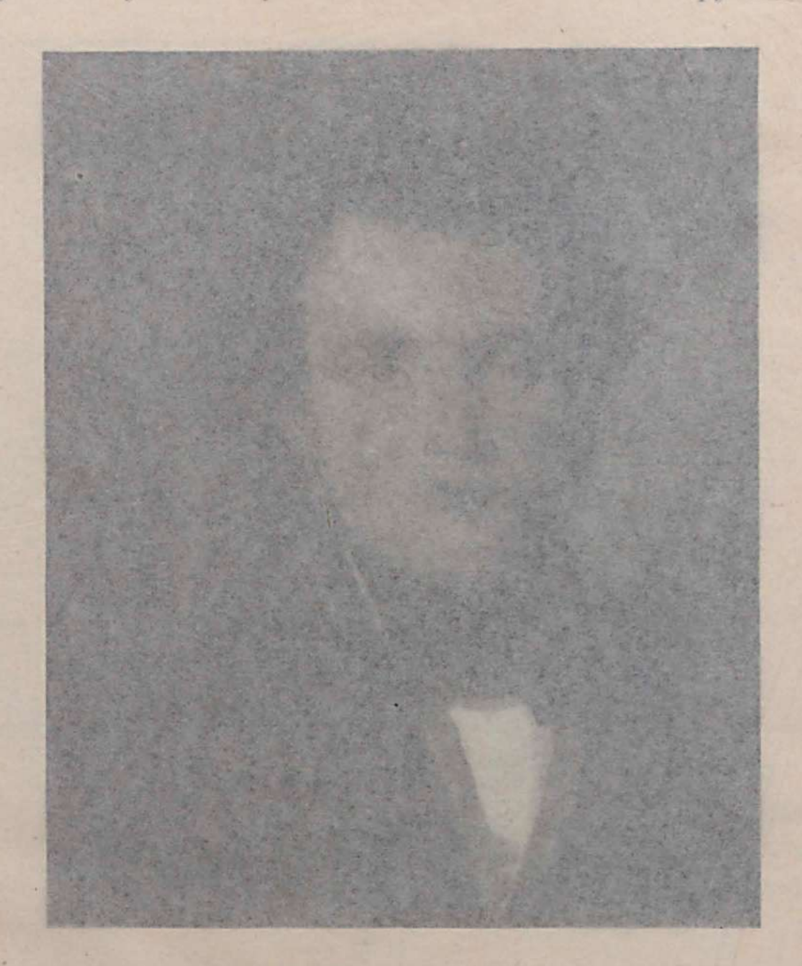


Б. Дилюце.

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ

4

довали двѣ пьесы меньшаго объема. Всѣ три кончаются не въ томъ тонѣ, въ которомъ онѣ начинаются. Слѣдующее произведеніе—вокальное: «Hagars Klage», обозначенное 30-мъ марта 1811 г., состоящее изъ 12 частей со странными перемѣнами тональностей. Къ тому же году относится «Leichenfantasie» на юношескую поэму Шиллера того же названія. То и другое произведенія



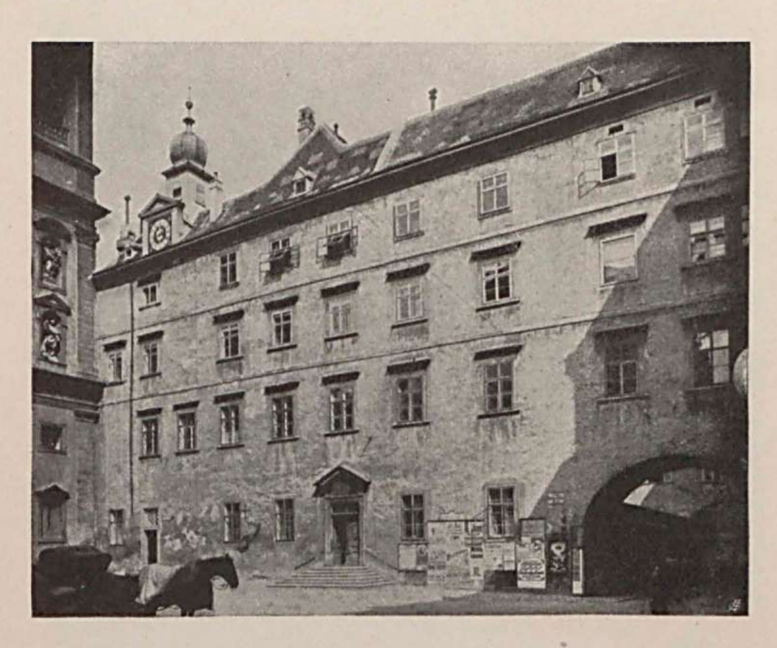
Братъ Шуберта—Карлъ.

одинаково блуждаютъ по тональностямъ и отличаются игнорированіемъ объема голоса. Въ нихъ замѣтно вліяніе «Сотворенія Міра» Гайдна, оперныхъ арій Моцарта и Бетховенскихъ Andante. «Der Vatermörder»—произведеніе, написанное для пѣнія съ фортепіано 26 декабря 1811 г. Оно обнаруживаетъ положительный успѣхъ въ стилѣ и связности. Въ этомъ же году написаны: «Quintet-Ouverture», струнный квартетъ, 2-ая фантазія для фортепіано въ 4 руки и нѣсколько пѣсенъ. Въ 1812 г. преобладаютъ инструментальныя сочиненія. Въ этомъ году написаны: увертюра для оркестра въ D-dur, Quartet-Ouverture въ B-dur, струнные квартеты въ C-dur, B-dur и D-dur, соната для фортепіано,

Б. Дитце.



скрипки и віолончели, варіаціи въ Es-dur и Andante для фортепіано, «Salve Regina» и «Kyrie». Въ 1813 г. написаны: октетъ для духовыхъ инструментовъ; 3 струнные квартета въ C-dur, B-dur и Es-dur; третья фантазія для фортепіано въ 4 руки; нѣсколько пѣсенъ, терцетовъ и каноновъ; кантата для трехъ мужскихъ голосовъ съ гитарой, посвященная дню рожденія отца композитора, на слова самого Франца, и первая симфонія въ D-dur, написанная для празднованія дня рожденія Ланга, директора конвикта [10], и оконченная 28 октября. Она исполнялась по манускрипту въ Crystal Palace 5 февраля 1881 г. Эта симфонія была послѣднимъ сочиненіемъ Шуберта, написаннымъ



Королевскій конviктъ.

въ конвиктѣ. Францъ могъ бы тамъ остаться долѣе. Императоръ былъ къ нему очень расположенъ и хотѣлъ дать ему стипендію для продолженія ученія, если бы онъ во время вакацій подготовился къ экзамену. Но есть основаніе полагать, что по внушенію поэта Кёрнера, бывшаго тогда въ Вѣнѣ, Францъ вышелъ изъ конвикта, чтобы всецѣло посвятить себя музыкѣ. Дѣйствительно, между 26 числомъ октября и 6-ымъ ноября Францъ покинулъ конвиктъ и возвратился въ свою родную семью 16-ти лѣтнимъ юношей [11].

Что далъ ему конвиктъ? Этому педагогическому учрежденію выпала серьезная задача воспитать въ лицѣ скромнаго, застѣнчиваго мальчика,

[10] Ed. Hanslick, «Geschichte der Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 141. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1869. Vol. III, p. 321.

[11] Ibid. III, p. 320—321.

сына бѣднаго школьнаго учителя, одного изъ величайшихъ музыкальныхъ геніевъ XIX в. Трудно себѣ представить, что вышло бы изъ Шуберта, если бы онъ пользовался хотя частью музыкальнаго образованія, выпавшаго на долю Моцарта и Мендельсона. Въ сущности, въ конвиктѣ Шубертъ былъ почти исключительно предоставленъ самому себѣ. Эйблеръ и Сальери были капельмейстерами хора, но едва ли занимались въ самой школѣ. Учитель генералъ-баса Ружичка, подобно Гольцеру (см. стр. 155).



Іосифъ Эйблеръ. Литографія І. Кригубера.

преклонялся передъ своимъ ученикомъ, сознавая, что ему нечему учить Франца, котораго «научило само небо». Конвиктъ не только не далъ знанія Францу и руководства для его музыкальныхъ занятій, но даже достаточнаго количества нотной бумаги. Въ физическомъ отношеніи воспитанники были обставлены крайне плохо. Пища была скудная, холодъ зимою страшный [12]. Только одни произведенія, исполнявшіяся въ конвиктѣ, могли содѣй-

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 321. Зимою 1812 г. Фр. писалъ своему брату о томъ, какъ онъ страдаетъ отъ голода, и просилъ прислать ему что-нибудь поѣсть или денегъ для покупки пищи (ibid. III, p. 369).

ствовать музыкальному развитію питомцевъ, и только въ этомъ смыслѣ онъ и принесъ пользу Францу, да еще тѣмъ, что онъ тамъ встрѣтилъ добрыхъ товарищей, сдѣлавшихся впослѣдствіи его друзьями: Шпауна (см. стр. 157), Зенна, Гольцапфеля, Штадлера и др. Они, подобно всѣмъ, сближавшимся съ обаятельной личностью Шуберта, крѣпко къ нему привязались, без-



Іосифъ фонъ Шпаунъ. Портретъ работы А. Купельвизера.

завѣтно восторгались его творчествомъ, исполняли его произведенія, переписывали и, насколько было возможно, пропагандировали ихъ. Связь съ конviктомъ не окончательно порвалась послѣ выхода Франца изъ этого училища, гдѣ воспитанники продолжали исполнять произведенія своего бывшаго товарища.

Въ бытность свою въ конвиктѣ Шубертъ имѣлъ возможность посѣщать оперу. «Waisenhaus» Вейгля, исполнявшаяся 12 декабря 1810 г., была пер-



Антонъ Гольцапфель. Акварель неизвѣстнаго автора.

вая опера, которую Шубертъ слышалъ. Послѣ нея онъ слушалъ (8 іюля 1811 г.) «Schweitzer-Familie» того же композитора, «Весталку» Спонтини (1 октября 1812 г.) и «Ифигенію въ Тавридѣ» Глюка (вѣроятно, 5 апрѣля 1815 г.), произведшую на Шуберта глубокое, неизгладимое впечатлѣніе и побудившую его приняться за изученіе произведеній великаго试 оперного реформатора. Въ этой оперѣ главныя партіи исполнялись Мильдеромъ и Фоглемъ, который впослѣдствіи сдѣлался однимъ изъ самыхъ близкихъ друзей и ревностныхъ пропагандистовъ произведеній Шуберта.

Кромѣ оперъ, Шубертъ имѣлъ возможность посѣщать и концерты. Въ нихъ онъ между прочимъ слушалъ V, VI и VII симфоніи, фантазію для фортепіано, оркестра и хора, отрывки изъ C-dur'ной мессы, увертюру къ Коріолану и другія произведенія Бетховена. Но, какъ выше было замѣчено (стр. 159), особенно сильнаго вліянія Бетховенъ на раннія произведенія Шуберта не оказалъ. Хотя Шубертъ благоговѣлъ передъ Бетховеномъ, но, можетъ-быть, оригинальность великаго генія мѣшала пониманію его произведеній и поражала Шуберта своими странностями [13]. Любимымъ композиторомъ Шуберта въ то время былъ Моцартъ, о квинтетѣ котораго въ своемъ дневникѣ Шубертъ писалъ: «Нѣжно, какъ бы издали касались моихъ ушей волшебные звуки музыки Моцарта. Съ какимъ непостижимымъ чередованіемъ силы и нѣжности мастерская игра Шлезингера глубоко-глубоко проникала въ мое сердце. Какое пріятное впечатлѣніе остается въ душѣ, направляетъ ее къ добру и превозмогаетъ могущество времени и силу обстоятельствъ. Во мракѣ жизни эти звуки открываютъ свѣтлую, блестящую, прекрасную перспективу, внушаютъ довѣріе и надежду.



Альбертъ Штадлеръ (по фотографіи).

[13] Grove, A «dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

О, Моцартъ, безсмертный Моцартъ! Какое безконечное число утѣшительныхъ образовъ блестящаго, лучшаго міра запечатлѣлъ ты въ моей душѣ» [14].



Іоганнъ Зеннъ. Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1820 г.).

Чтобы избавиться отъ рекрутскаго набора, Шубертъ поступилъ въ школу своего отца и три года преподавалъ азбуку въ младшихъ классахъ [15]. Такъ началъ свою карьеру одинъ изъ величайшихъ композиторовъ, когда-либо существовавшихъ.

Шубертъ исполнялъ свои педагогическія обязанности весьма регулярно и точно. Въ свободное отъ занятій время онъ посѣщалъ семью

[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322, 325.

Гробъ, состоявшую изъ матери, дочери и сына. Отношенія Шуберта къ этой семьѣ нѣсколько напоминаютъ отношенія Бетховена къ семьѣ Брейнингъ (см. стр. 18—19) [16]. У дочери, Терезы, былъ высокій сопрановый голосъ; сынъ, Генрихъ, игралъ на фортепіано и віолончели, а мать обладала изящнымъ вкусомъ. Въ этой семьѣ много занимались музыкой. По воскресеньямъ и праздничнымъ днямъ Шубертъ ходилъ въ лихтентальскую церковь, гдѣ старый



Генрихъ Гробъ.

Литографія І. Кригубера.

Гольцеръ продолжалъ быть хормейстеромъ (см. стр. 156). Для хора этой церкви Шубертъ написалъ свою первую мессу, которая была начата 17 мая, а окончена 22 іюля 1814 года. Автору еще не было 18 лѣтъ. По мнѣнію Prout'a (см. «Monthly Musical Record», Jan. and Feb. 1871) эта месса — одна изъ самыхъ замѣчательныхъ и обнаруживаетъ такое же раннее развитіе музыкальныхъ способностей у Шуберта, какъ увертюра «Сонъ въ лѣтнюю ночь» у Мендельсона [17]. Эта месса была въ первый разъ исполнена 16 октября 1814 г. и была повторена десять дней спустя въ Augustinerkirche. Это повтореніе мессы Шуберта было событіемъ въ его жизни, бѣдной вся-

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. I, 164.

[17] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

ками происшествіями и почти лишенной не только какого бы то ни было тріумфа, но даже самыхъ скромныхъ успѣховъ. Францъ дирижировалъ, Гольцеръ управлялъ хоромъ, братъ Франца, Фердинандъ, игралъ на органѣ, Тереза Гробъ пѣла. Энтузіазмъ семьи и друзей автора былъ великъ. Отецъ, гордый своимъ сыномъ, подарилъ ему фортепіано въ пять октавъ. При исполненіи присутствовалъ Сальери, громко расхваливщій автора и назвавшій его своимъ ученикомъ. Дѣйствительно, Сальери давалъ нѣкоторое время уроки Шуберту послѣ его ухода изъ конвикта. Достойно вниманія, что такіе два генія, какъ Бетховенъ [18] и Шубертъ [19], называли себя учениками Сальери. Сальери, между прочимъ, предостерегалъ Шуберта отъ сочиненія музыки на стихотворенія Гёте и Шиллера, но тщетно: Шубертъ написалъ 67 произведеній на слова перваго и 54 на слова второго.



Іоганнъ Майргоферъ.

Францъ сдѣлалъ также попытку написать трехактную комическую оперу на легкій и фантастическій сюжетъ Коцебу: «Der Teufel's Lustschloss». Вѣроятно, начало ея относится ко времени пребыванія автора еще въ конвиктѣ. Первый актъ этой оперы оконченъ 11 января 1814 г., второй актъ — 16 марта, а третій — 15 мая того же года. Два дня спустя Шубертъ началъ писать вышеупомянутую мессу. Послѣ окончанія мессы Шубертъ принялся за передѣлку своей оперы, оконченную имъ 22 октября. Это произведеніе никогда не было исполнено, такъ какъ рукопись второго акта была сожжена прислугой [20].



Тереза Гробъ.

Шубертъ, несмотря на всѣ свои занятія, находилъ время посѣщать конвиктъ, гдѣ принималъ участіе въ исполненіи музыкальныхъ произведеній и пробовалъ свои новыя сочиненія.

---

[18] Grove «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. I, p. 168.

[19] Grove, ibid. Vol. III, p. 323.

[20] Ibid. III, p. 323.

Кромѣ перечисленныхъ сочиненій, къ 1814 году относятся: «Salve Regina» для тенора съ оркестромъ, 2 струнные квартета въ D-dur и C-moll и третій въ B-dur, начатый сначала какъ тріо для струнныхъ инструментовъ, но потомъ передѣланный въ квартетъ. Впослѣдствіи онъ былъ напечатанъ подъ opus'омъ 148. Кромѣ того, въ 1814 году Шубертъ написалъ 5 менуэтовъ и 6 вальсовъ для струнныхъ инструментовъ и валторнъ, 17 пѣсенъ, въ числѣ которыхъ: «Gretchen am Spinnrade» (19 октября) и «Der Taucher» на слова Шиллера, начатый еще въ сентябрѣ 1813 г., а оконченный въ августѣ 1814 г. Десятаго декабря того же года Шубертъ началъ свою вторую симфонію въ B-dur. Она окончена въ 1815 г.

Въ концѣ 1814 года Шубертъ познакомился съ поэтомъ Майргоферомъ, съ которымъ очень подружился, и написалъ на его слова 54 пѣсни и на его либретто оперы: «Adrast» и «Die beiden Freunde von Salamanca». Знаком-





Францъ Шубертъ. Отрывокъ изъ «Erlkönig».

ство началось съ того, что Шубертъ положилъ на музыку произведеніе Майргофера «Am See» (7 декабря 1814 года) и нѣсколько дней спустя сдѣлалъ визитъ автору текста. Майргоферъ жилъ въ темномъ и тѣсномъ помѣщеніи, прославленномъ тѣмъ, что въ немъ провелъ нѣсколько времени Кёрнеръ. Дружба между Майргоферомъ и Шубертомъ продолжалась до самой смерти послѣдняго [21].

1815 годъ поражаетъ количествомъ сочиненій. Въ этотъ годъ написаны: двѣ симфоніи (B-dur'ная, окончена 24 марта; D-dur'ная начата 24 мая, окончена 19 іюля), струнный квартетъ въ G-moll (начатъ 25 марта, оконченъ 1 апрѣля), 4 сонаты для фортепіано, 12 вальсовъ, 8 экосезовъ, 10 варіацій для фортепіано, 2 мессы въ G-dur (2—7 марта), и B-dur (въ ноябрѣ), новая переработка «Dona» для F-dur'ной мессы, «Stabat Mater» въ G-moll

---

[21] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 323.

(4 апрѣля), «Salve Regina» (5 іюля), оперетта «Der vierjährige Posten» въ одномъ актѣ (окончена 16 мая), Singspiel «Fernando» въ одномъ актѣ (въ іюлѣ), Singspiel «Claudine von Villabella» въ 3 актахъ (первый актъ начатъ 26 іюля, оконченъ 5 августа, второй и третій сгорѣли), Singspiel «Die beiden Freunde von Salamanca» въ 2 актахъ (18 ноября—31 декабря), опера «Der Spiegelritter» въ 3 актахъ, Singspiel «Minnesänger», опера «Adrast», отъ которой осталось только два нумера, и 137 пѣсенъ. Такое количество произведеній Шубертъ написалъ несмотря на то, что по нѣсколько часовъ въ день долженъ былъ обучать дѣтей



Иллюстрація къ «Erlkönig». Картина М. фонъ-Швинда.

въ школѣ. Эту обязанность онъ ревностно исполнялъ въ продолженіе всего 1815 года и, кромѣ того, находилъ время брать уроки у Сальери [22]. Но поражаетъ не только количество произведеній, написанное въ этотъ годъ Шубертомъ,—всего удивительнѣе то высокое художественное достоинство нѣкоторыхъ изъ нихъ, которое ставитъ ихъ въ уровень съ величайшими музыкальными шедеврами всѣхъ временъ и народовъ, несмотря на то, что авторъ былъ еще юношей. Такъ, напр., пѣсня «Gretchen am Spinnrade», какъ объ этомъ упоминалось выше (см. стр. 168), была написана въ 1814 г., слѣдовательно, когда автору было 17 лѣтъ. Къ 1815 г. относятся такія замѣчательныя произведенія, какъ «Heidenröslein», «Rastlose Liebe», «Schäfers Klagelied»,

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol III, p. 323—324.

пѣсни изъ Оссіана и «Erlkönig» [23]). О возникновеніи этого геніальнаго произведенія Шпаунъ, о которомъ упоминалось выше (см. стр. 157—158), разсказы-



Францъ фонъ-Шоберъ.

Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).

ваетъ слѣдующее. Ему какъ-то случилось зимою этого 1815 г. зайти къ Францу, жившему тогда у своего отца. Шпаунъ нашелъ Франца въ своей комнатѣ за чтеніемъ «Лѣсного Царя» Гете. Этой баллады Шубертъ раньше

[23] «Erlkönig», вѣроятно, происходитъ отъ «Ирлъ-Хана». «Татары разсказываютъ о девяти Ирлъ-Ханахъ, которые не только управляютъ въ своемъ темномъ царствѣ душами умершихъ, но которымъ подвластно множество служебныхъ духовъ, видимыхъ и невидимыхъ. Глава этихъ духовъ, великій Ирлъ-Ханъ, нашелъ мѣсто въ европейской поэзіи, въ образѣ страшнаго привидѣнія, Лѣсного Царя (Erlkönig)». (Эд. Тэйлоръ, «Первобытная культура», Спб. 1873. II, стр. 358).

(4 апрѣля), «Salve Regina» (5 іюля), оперетта «Der vierjährige Posten» въ одномъ актѣ (окончена 16 мая), Singspiel «Fernando» въ одномъ актѣ (въ іюлѣ), Singspiel «Claudine von Villabella» въ 3 актахъ (первый актъ начатъ 26 іюля, оконченъ 5 августа, второй и третій сгорѣли), Singspiel «Die beiden Freunde von Salamanca» въ 2 актахъ (18 ноября—31 декабря), опера «Der Spiegelritter» въ 3 актахъ, Singspiel «Minnesänger», опера «Adrast», отъ которой осталось только два нумера, и 137 пѣсенъ. Такое количество произведеній Шубертъ написалъ несмотря на то, что по нѣсколько часовъ въ день долженъ былъ обучать дѣтей



Иллюстрація къ «Erlkönig». Картина М. фонъ-Швинда

въ школѣ. Эту обязанность онъ ревностно исполнялъ въ продолженіе всего 1815 года и, кромѣ того, находилъ время брать уроки у Сальери [22]. Но поражаетъ не только количество произведеній, написанное въ этотъ годъ Шубертомъ,—всего удивительнѣе то высокое художественное достоинство нѣкоторыхъ изъ нихъ, которое ставитъ ихъ въ уровень съ величайшими музыкальными шедеврами всѣхъ временъ и народовъ, несмотря на то, что авторъ былъ еще юношей. Такъ, напр., пѣсня «Gretchen am Spinnrade», какъ объ этомъ упоминалось выше (см. стр. 168), была написана въ 1814 г., слѣдовательно, когда автору было 17 лѣтъ. Къ 1815 г. относятся такія замѣчательныя произведенія, какъ «Heidenröslein», «Rastlose Liebe», «Schäfers Klagelied».

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol III, p. 323—324.

пѣсни изъ Оссіана и «Erlkönig» [23]). О возникновеніи этого геніальнаго произведенія Шпаунъ, о которомъ упоминалось выше (см. стр. 157—158), разсказы-



Францъ фонъ-Шоберъ.

Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).

ваетъ слѣдующее. Ему какъ-то случилось зимою этого 1815 г. зайти къ Францу, жившему тогда у своего отца. Шпаунъ нашелъ Франца въ своей комнатѣ за чтеніемъ «Лѣсного Царя» Гете. Этой баллады Шубертъ раньше

[23] «Erlkönig», вѣроятно, происходитъ отъ «Ирлъ-Хана». «Татары разсказываютъ о девяти Ирлъ-Ханахъ, которые не только управляютъ въ своемъ темномъ царствѣ душами умершихъ, но которымъ подвластно множество служебныхъ духовъ, видимыхъ и невидимыхъ. Глава этихъ духовъ, великій Ирлъ-Ханъ, нашелъ мѣсто въ европейской поэзіи, въ образѣ страшнаго привидѣнія, Лѣсного Царя (Erlkönig)». (Эд. Тэйлоръ, «Первобытная культура», Спб. 1873. II, стр. 358).

не зналъ. Прочитавъ ее нѣсколько разъ, Шубертъ испыталъ такой порывъ творчества, что тутъ же написалъ всю музыку. При Шпаунѣ Шубертъ совсѣмъ окончилъ свое безсмертное творенье, манускриптъ котораго хранится въ Берлинской Библіотекѣ [24]. Вечеромъ въ тотъ же день Шубертъ отпра-



Р. Г. Кизеветтеръ фонъ Визенбруннъ Литографія А. Гениша (1847 г.).

вился со своимъ новымъ произведеніемъ въ конвиктъ, гдѣ оно было спѣто Гольцапфелемъ (стр. 163), но не особенно понравилось: оно было слишкомъ

[24] Grove склоненъ думать, что рукопись «Лѣсного Царя» въ Берлинской библіотекѣ есть переписанный экземпляръ (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1899. Vol. III, p. 324). Я имѣлъ случай его видѣть на Болонской выставкѣ лѣтомъ 1888 г. Рукопись мнѣ показалась особенно чистою и изящною въ сравненіи съ тамъ же находившимися автографами Бетховена. Кромѣ этого рукописнаго «Лѣсного Царя» Шуберта, у Клары Шуманъ былъ другой рукописный экземпляръ того же произведенія съ нѣкоторыми измѣненіями, представляющими позднѣйшій варіантъ (Ibid. Vol. III, p. 324). У Ландсберга былъ рукописный экземпляръ «Лѣсного Царя» Шуберта въ первоначальной редакціи, въ которой вмѣсто тріолей правой руки были восьмыя. Эта рукопись, въ которой есть еще нѣкоторыя иныя уклоненія отъ позднѣйшей редакціи, находится теперь въ Берлинской библіотекѣ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 591). «Лѣсной Царь» Шуберта подвергался разнымъ передѣлкамъ: Гюттенбреннеръ придалъ ему форму вальса, Ферд. Шубертъ обработалъ его въ формѣ кантаты, Генастъ въ Веймарнѣ исполнилъ эту балладу Шуберта съ оркестровымъ аккомпаниментомъ (Ibid. S. 59—60, 579. Ср. Grove, «A Dictionary o Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334)

оригинально, слишкомъ ново даже для почитателей Шуберта. А звуковая комбинація (es, f и ges) на словахъ «Mein Vater, Mein Vater, jetzt fasst er mich an» многихъ шокировала; и только Ружичка, учитель генералъ-баса (см. стр. 158, 162), пытался, насколько могъ, объяснить это кажущееся намъ теперь столь простымъ сочетаніе [25]. Долгіе годы нужно было ждать Шуберту, чтобы публика могла оцѣнить его «Лѣсного Царя», и только тогда, когда любимецъ вѣнской публики, теноръ придворнаго театра, Іоганнъ-Михель Фогль, спѣлъ это произведеніе въ 1821 г. въ среду на первой недѣлѣ великаго поста,—только тогда оно произвело фуроръ [26].



М. К. фонъ Коллинъ.

Гравюра І. Коватша по Купельвизеру.

Въ конviктѣ, вѣроятно, исполнялись симфоніи Шуберта, хотя едва ли тамошній оркестръ располагалъ тѣми инструментами, которые указаны въ партитурахъ первыхъ четырехъ симфоній. Вполнѣ оригинальныя, онѣ, тѣмъ не менѣе, полны такихъ мелодическихъ и гармоническихъ красотъ, такъ удачно инструментованы, что могли бы сдѣлать честь зрѣлому композитору. Первая изъ нихъ написана въ 1813, вторая — въ 1814, а третья и четвертая — въ 1815 году, т.-е. въ возрастѣ отъ 16 до 18 лѣтъ [27].

Изъ большихъ вокальныхъ произведеній этого 1815 г. месса G-dur, написанная для небольшого оркестра, носящая слѣды весьма спѣшной работы, все-таки представляетъ произведеніе высокаго музыкальнаго достоинства.

---

[25] Ibid. III, p. 324. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 59. Не нравилась музыка къ «Лѣсному Царю» Шуберта и Гете. Только когда это произведеніе было исполнено пѣвицей Schröder-Devrient, то Гете, глубоко потрясенный драматизмомъ исполненія названной пѣвицы, взялъ обѣими руками ее за голову и сказалъ ей: «Тысячу разъ благодарю васъ за это высокохудожественное исполненіе»—и, поцѣловавъ ее въ лобъ, прибавилъ: «Я разъ какъ-то слышалъ это сочиненіе, и оно мнѣ не понравилось, но, если оно исполняется такъ, то проносится, какъ видѣніе» (Alfr. von Wolzogen, «Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas». Cp. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik der 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 345).

[26] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 125. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

[27] Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 324, 375.

Драматическія вокальныя произведенія этого года содержатъ въ себѣ много удачныхъ музыкальныхъ мыслей, но либретто, на которыя онѣ написаны, до такой степени безсодержательны, что являются неодолимымъ препятствіемъ для постановки этихъ оперъ на сцену. Вообще Шубертъ въ началѣ своей композиторской карьеры поражаетъ неразборчивостью въ выборѣ текста. При томъ натискѣ музыкальныхъ идей, которыя тѣснились въ его головѣ,



Графъ Морицъ фонъ Дитрихштейнъ. Литографія І. Кригубера (1828 г.).

при томъ звуковомъ потокѣ, который лился изъ-подъ его пера, Шубертъ бралъ любой текстъ, попадавшійся ему подъ руку, и иллюстрировалъ его музыкой. Въ одинъ годъ онъ написалъ 8 оперъ—вѣроятно, только потому, что ему удалось добыть столько либретто. Имѣй онъ двѣнадцать, онъ написалъ бы въ этотъ срокъ цѣлую дюжину оперъ. Такой безпрерывный потокъ творчества является едва ли не безпримѣрнымъ во всей исторіи музыки [28]. По мнѣнію Шумана, творческая фантазія Шуберта была неизсякаема, и онъ могъ бы постепенно положить на музыку всю нѣмецкую литературу [29]. По словамъ Телемана, «порядочный композиторъ могъ бы положить на музыку пропускной билетъ (Thorzettel)».

[28] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 324.

[29] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 2.

Шубертъ вполнѣ соотвѣтствуетъ такому опредѣленію композитора и вполнѣ справился бы съ подобной задачей [30]. Шуманъ утверждалъ: «до чего бы Шубертъ не дотрогивался, все превращалось въ музыку» [31]. Шубертъ былъ не настолько образованъ, чтобы критически относиться къ поэтическимъ произведеніямъ [32]. Впрочемъ онъ и самъ писалъ стихи [33]. Писать письма онъ не любилъ. Устно онъ выражался съ большимъ трудомъ [34]. Ни одного литературнаго объясненія къ своимъ музыкальнымъ сочиненіямъ онъ не сдѣлалъ. Программныхъ инструментальныхъ сочиненій онъ не писалъ [35]. Шубертъ почти не упоминаетъ о живописи и прочихъ искусствахъ. Онъ — музыкантъ и только музыкантъ [36]. Кромѣ музыки, Шубертъ интересовался только красотами природы, которыя сильно на него дѣйствовали [37]. Въ теоріи композиціи Шубертъ былъ самоучка. Учителя его: Гольцеръ и Ружичка удивлялись даровитости ихъ ученика, но не обучили его контрапункту. Все музыкальное образованіе Шуберта заключалось въ томъ, что онъ пѣлъ и игралъ въ конвиктѣ и изучалъ попадавшіеся въ его руки шедевры [38]. Оттого такъ мало полифоніи въ его сочиненіяхъ. Отъ этой же причины происходитъ и довольно низкое достоинство его вокальныхъ фугъ [39].



Іосифъ фонъ Гаммеръ-Пурnamed

Въ 1816 г. Шубертъ попытался освободиться отъ своихъ педагогическихъ занятій въ школѣ. Въ этомъ году открылась музыкальная школа въ Лайбахѣ, недалеко отъ Тріеста. Шу-

---

30 R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. B. II. S. 2.

31 Ibid. II S. 2.

32 Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 361.

33 Образцы поэтическихъ произведеній Шуберта помѣщены въ книгѣ H. Kreissle von Hellborn, «Fr. Schubert». Wien. 1865. S. 30, 331—333. Нѣсколько поэмъ и короткій дневникъ помѣщены тамъ же (ibid. S. 322—333); Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 361.

34 Ibid. III, p. 361.

35 Ibid. III, p. 363.

36 Ibid. III, p. 361.

37 Ibid. III, p. 361.

38 Ibid. III, p. 361—362.

39 Ibid. III, p. 363.

бертъ сталъ хлопотать о полученіи тамъ мѣста директора. Онъ обратился къ Сальери и Іосифу Шпендоу, главному начальнику надъ школами, за аттестатомъ, который, однако, былъ написанъ въ такомъ холодномъ тонѣ, что въ немъ ясно чувствовалось сомнѣніе въ пригодности Шуберта стать во главѣ



Іоганнъ Пиркеръ. Литографія А. Принцгофера.

такого большого учрежденія. По рекомендаціи Сальери, на этотъ постъ былъ назначенъ нѣкій Яковъ Шауфль [40].

Отъ этой неудачи Шубертъ нашелъ утѣшеніе въ сближеніи съ Францемъ фонъ Шоберомъ, которое имѣло большое значеніе въ дальнѣйшей жизни композитора. Шоберъ былъ моложе Шуберта на нѣсколько мѣсяцевъ, принадлежалъ къ хорошей фамиліи и, познакомившись съ произведеніями Шуберта у Шпауна, страстно желалъ лично сойтись съ ихъ

[40] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 324—325.

авторомъ. Пріѣхавъ въ Вѣну, чтобы учиться въ университетѣ, Шоберъ отправился къ Шуберту, изнемогавшему тогда отъ бремени своихъ педагогическихъ обязанностей, для освобожденія отъ которыхъ онъ сдѣлалъ, къ сожалѣнію неудачную, попытку получить мѣсто директора лайбахской музыкальной школы. Его избавилъ отъ этой кабалы Шоберъ, предложившій Францу Шуберту переѣхать къ нему и жить съ нимъ, на что отецъ композитора изъявилъ свое согласіе. Въ Вѣнскомъ Musik Verein'ѣ хранятся двѣ рукописи Шуберта: «Leiden der Trennung» и «Lebenslied», сочиненныя въ ноябрѣ 1816 г. На нихъ помѣчено, что эти произведенія написаны въ квартирѣ Шобера. Шубертъ сталъ давать уроки, но скоро бросилъ ихъ. Такъ какъ его сочиненія не давали ему никакого дохода, то всѣ расходы по хозяйству уплачивалъ Шоберъ. Такое отношеніе Шобера къ Шуберту можно объяснить необыкновенною привлекательностью личности послѣдняго. Всѣ, знавшіе Шуберта, не могли не любить его и не цѣнить его геніальныхъ дарованій [41].

Число друзей Шуберта все увеличивалось. Между ними были люди выдающіеся и высокопоставленные, напр.: знаменитый историкъ музыки Кизеветтеръ [42], Матвѣй фонъ-Коллинъ, братъ поэта Г. І. Коллина, авторъ «Драматическихъ произведеній», изданныхъ въ Пештѣ въ 1815—17 г.г., графъ Морицъ Дитрихштейнъ, надворный совѣтникъ Гаммеръ фонъ-Пургшталль, Пиркеръ, ставшій впослѣдствіи патріархомъ въ Венеціи и архіепископомъ въ Эрлау, и Каролина Пихлеръ. Всѣ они желали помочь молодому композитору. Но, тѣмъ не менѣе, вся жизнь Шуберта протекла въ нуждѣ, иногда граничившей съ нищенствомъ. Самъ онъ принадлежалъ къ низшему классу: мать его, какъ и мать Бетховена, была кухаркой [43]. Но Бетховенъ умѣлъ импонировать аристократамъ [44]. Наоборотъ, Шубертъ этого не умѣлъ и не любилъ. Онъ чувствовалъ симпатію къ обществу, къ которому самъ принадлежалъ, конфузился отъ всякой похвалы [45], боялся извѣстности, ненавидѣлъ педагогическія занятія, такъ называемую «службу» и вообще какія-либо установленныя обязанности [46], и весь былъ преданъ иной службѣ, — службѣ въ истинномъ и возвышеннѣйшемъ смыслѣ этого слова, служенію идеальной музыкальной красотѣ, которую воплотилъ въ своихъ безсмертныхъ твореніяхъ.

---

[41] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 325.

[42] Кизеветтеръ собралъ неоцѣнимыя сокровища старинной музыки. Но антикварныя и коллекціонерныя занятія не изсушили его. Онъ старался оживить интересъ публики къ шедеврамъ прежнихъ временъ. У него по праздникамъ собиралось общество послушать произведенія прежнихъ композиторовъ. Эти собранія, продолжавшіяся съ 1817 до 1838 года, были въ сущности первыми «историческими концертами» въ Вѣнѣ (Ed. Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 140).

[43] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319, 325, 360.

[44] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». 2. Aufl. Leipzig. 1910. Bd. II, S. 520.

[45] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 360. Шубертъ посвящалъ свои сочиненія обыкновенно своимъ друзьямъ (ibid. III, p. 360).

[46] Ibid. I, p. 325, 330.



Комната Шуберта. Рисунокъ перомъ М. фонъ Швинда (1821 г.).
Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.

III.



Ъ 1816 г. относятся три событія, заставившія Шуберта покинуть свое уединеніе и выступить на общественную арену. Сальери, пріѣхавшій въ Вѣну 16 іюня 1766 г., праздновалъ 50-лѣтнюю годовщину своего пребыванія въ австрійской столицѣ 16 іюня 1816 г. Празднованіе было очень блестящее. Юбиляръ былъ осыпанъ царскими милостями и слушалъ музыку, сочиненную въ его честь его учениками,—въ томъ числѣ кантату Шуберта на текстъ, сочиненный имъ самимъ. Восемь дней спустя было чествованіе дня рожденія нѣкоего Ваттерота. Шуберту было поручено написать кантату на слова Филиппа Дрекслера, имѣвшія сюжетомъ Прометея. Кантата исчезла, но сохранилась рецензія о ней, помѣщенная Леопольдомъ Зоннлейтнеромъ [1] въ «Zellner's Blätter für Theater», а

[1] Леопольдъ фонъ Зоннлейтнеръ (родился въ 1797 г.), сынъ Игнатія фонъ Зоннлейтнера. Тотъ и другой были выдающимися юристами и любителями музыки. У Игнатія ф. Зоннлейтнера съ 1815 до 1824 года были регулярныя музыкальныя собранія. На нихъ, между прочимъ, исполнялись пѣсни и вокальные квартеты Фр. Шуберта. Леопольдъ ф. Зоннлейтнеръ издалъ на свой счетъ «Лѣсного Царя» Шуберта (въ 1820 г.),—первое произведеніе названнаго композитора, появившееся въ печати

потомъ напечатанная отдѣльно [2]. Кантата была написана для двухъ сольныхъ голосовъ: Геа (сопрано) и Прометей (басъ), хора и оркестра. Она, повидимому, заключала въ себѣ дуэтъ и два хора: одинъ для смѣшанныхъ, а другой для мужскихъ голосовъ. Это произведеніе очень понравилось публикѣ, присутствовавшей на торжествѣ, и содѣйствовало распространенію славы автора. Ему было



Леопольдъ фонъ-Зоннлейтнеръ. Портретъ работы І. Гейлинга.

посвящено поздравительное стихотвореніе, написанное фонъ Шлехтомъ. Оно появилось день или два послѣ исполненія кантаты. На нѣкоторыя стихотворенія фонъ Шлехта Шубертъ написалъ музыку. Онъ былъ очень доволенъ своей кантатой, которая была исполнена въ Иннсбрукѣ у Генсбахера и въ Вѣнѣ у Зоннлейтнера въ 1819 году. За нее онъ получилъ 100 флориновъ и записалъ въ своемъ дневникѣ, что эта кантата есть первое его произведеніе, за которое онъ получилъ денежное вознагражденіе [3].

(Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 140. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333).

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 325.

[3] Ibid. III, p. 325.

Третье событіе заключалось въ сочиненіи третьей кантаты, большей по размѣру въ сравненіи съ предыдущими, въ честь доктора Іозефа Шпендоу, основателя и начальника фонда вдовъ школьныхъ учителей. Она состоитъ изъ восьми нумеровъ для двухъ сопрано и баса соло, квартета и хоровъ съ оркестровымъ сопровожденіемъ. Неизвѣстно, была ли она исполнена. Но она издана Діабелли въ 1830 г., въ переложеніи для фортепіано, подъ opus'омъ 128 [4].



Игнатій фонъ Зоннлейтнеръ. Литографія І. Тельтшера (1827 г.).

Кромѣ этихъ кантатъ, въ этотъ 1816 г. были написаны Шубертомъ слѣдующія произведенія: «Halleluja», на слова Клопштока, для двухъ сопрано и альта съ сопровожденіемъ фортепіано, «Salve Regina» въ F-dur, на нѣмецкій текстъ, для 4 голосовъ и органа, «Хоръ Ангеловъ» изъ «Фауста» на слова «Christ ist erstanden» (іюнь 1816 г.), «Stabat Mater» въ F-moll на нѣмецкій текстъ Клопштока (28 февраля 1816 г.), «Magnificat» въ C-dur для соло, хора и оркестра (октябрь 1816 г.) и дуэтъ для сопрано и альта на латинскій текстъ: «Auguste jam Coelestium» (сентябрь 1816 г.). Оба послѣднія произведенія обнаруживаютъ сильное вліяніе Моцарта. Къ тому же 1816 г. относится «Tantum ergo» въ C-dur, для 4 голосовъ съ оркестромъ

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 325—326.

(августъ 1816 г.) и фрагментъ «Реквіема» въ Es-dur (іюль 1816 г.) [5]. Въ 1816 г. написана Шубертомъ только одна опера, вѣроятно потому, что въ его распоряженіи было только одно либретто. Названіе оперы: «Die Bürgschaft». Авторъ текста

17. Juny 1816.
An diesem Tag componirte ich das erste Mal für Geld. Nämlich eine Cantate für die Nahmensfeyer des Hr. Professors Wattrot von Dräxler. Das Honorar ist 100 fl W.W.

8. September 1816.
Der Mensch gleicht einem Balle, mit dem Zufall u. Leidenschaft spielen.
Mir scheint dieser Satz außerordentlich wahr.
Ich hörte oft von Schriftstellern sagen: Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Mensch seine Rolle

Страница изъ дневника Шуберта за 1816 годъ.

неизвѣстенъ. Симфоній сочинено двѣ: четвертая C-moll'ная, названная «трагической» (апрѣль 1816 г.), и пятая въ B-dur, начатая въ сентябрѣ 1816 г. и оконченная 3 октября того же года. Первая изъ этихъ двухъ, по мнѣнію Грове, едва ли можетъ быть названа «трагическою»: она, по характеру, скорѣе

[5] Манускриптъ фрагмента этого «Реквіема» находился у Брамса, который относитъ это произведеніе ко времени болѣе позднему, чѣмъ 1816 г. Наоборотъ, Ноттебомъ сообщаетъ дату, указанную въ текстѣ (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326).

патетическая [6]. Она представляетъ большой шагъ впередъ въ сравненіи съ предыдущими [7]. Вторая написана для оркестра, который образовался изъ квартета, игравшаго у отца Шуберта по воскресеньямъ (см. стр. 159) [8]. Эта симфонія часто исполнялась въ Cristal Palace и была одной изъ любимѣйшихъ въ тамошнемъ репертуарѣ. Нѣкоторые утверждали, будто бы Шубертъ никогда не слыхалъ своихъ симфоній. Это утвержденіе можетъ относиться лишь къ тремъ его послѣднимъ симфоніямъ. Наоборотъ, первыя шесть онъ, вѣроятно, слышалъ въ исполненіи конвиктскаго оркестра, разныхъ оркестровъ изъ люби-



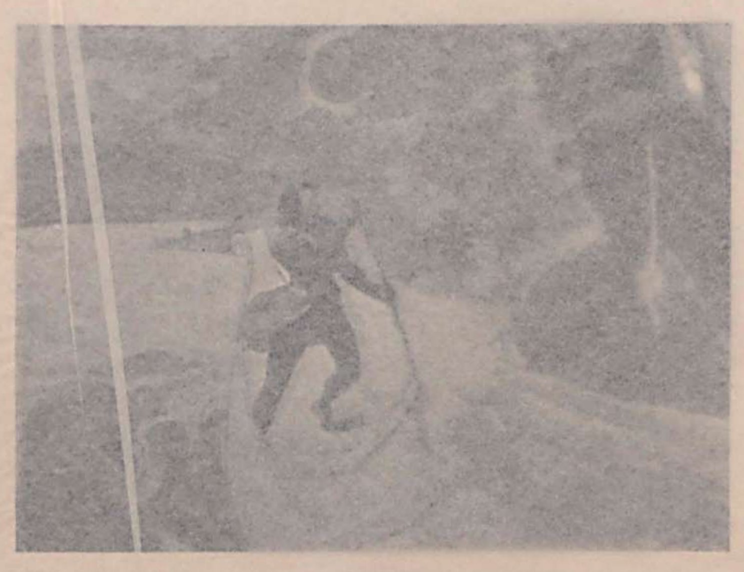
Иллюстрація къ «Schwager Kronos». Картина М. фонъ Швинда (1827 г.).

телей, наконецъ, того, который, какъ выше замѣчено, образовался изъ квартета, игравшаго въ квартирѣ старика Шуберта; этотъ квартетъ постепенно разростался; къ нему присоединились духовые инструменты Образовавшійся такимъ образомъ оркестръ сталъ исполнять оркестровыя произведенія Гайдна, Моцарта, Бетховена и другихъ авторовъ. Этотъ оркестръ перекочевывалъ не разъ изъ квартиры отца Франца Шуберта въ болѣе просторныя помѣщенія. Францъ Шубертъ принималъ въ немъ участіе, исполняя партію альта [9]. Къ тому же году относится сочиненіе струннаго квартета въ F-dur, струннаго тріо въ B-dur, рондо въ A-dur для скрипки соло и квартета (іюнь 1816 г.), концерта для скрипки въ C-dur,

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.
[7] Ibid. III, p. 326.
[8] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326, 327.
[9] Ibid. III, p. 327.

трехъ сонатинъ для фортепіано и скрипки (op. 137), сонатъ для фортепіано въ F-dur и въ E-dur, разныхъ маршей для фортепіано, 12 вальсовъ, 6 экоссезовъ и 99 пѣсенъ. Въ ихъ числѣ были такіе шедевры, какъ пѣсни арфиста изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте (13 сент. 1816 г., op. 12), «Mignon's Sehnsucht» (op. 62, № 4), «Der Fischer», «Der König in Thule» (op. 5, № 5), «Jägers Abendlied», «Schäfersklagelied» (op. 3), «Wanderer's Nachtlied» (op. 4), «An Schwager Kronos» (op. 19) — на стихотворенія Гете; на стихотворенія Шиллера: «Ritter Toggenburg», «Thekla», «Wanderer» на слова Шмидта и др. [10].

Вѣроятно, къ 1816 году относится знакомство Шуберта съ пѣвцомъ Фоглемъ, который былъ лѣтъ на двадцать старше Шуберта и къ этому времени пріобрѣлъ большую извѣстность. Фогль узналъ о Шубертѣ отъ Шобера, находившагося въ постоянномъ восторгѣ отъ сочиненій своего юнаго друга. По настоянію Шобера Фогль пошелъ къ Шуберту, который крайне смутился и сконфузился отъ посѣщенія такого знаменитаго гостя. Фогль нашелъ въ комнатѣ Шуберта груды исписанной нотной бумаги. Первое сочиненіе, попавшееся Фоглю подъ руку, было «Augenlied», которое онъ нашелъ мелодическимъ, но незначительнымъ. «Ganymed» и «Schäfer's Klage» произвели на него болѣе глубокое впечатлѣніе. Просмотрѣвъ кое-что еще, онъ ушелъ, отмѣтивъ въ нѣсколько покровительственномъ тонѣ талантъ Шуберта и пожалѣвъ, что онъ его тратитъ по пустякамъ. Но впечатлѣніе отъ музыки Шуберта запало въ душу Фогля: онъ сталъ говорить съ удивленіемъ о юномъ композиторѣ и заходить къ нему. Вскорѣ между ними завязалась неразрывная



Иллюстрація къ пѣснѣ Шуберта «Der Schiffer».
Акварель Л. Купельвизера (1820 г.).

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.

патетическая [6]. Она представляетъ большой шагъ впередъ въ сравненіи съ предыдущими [7]. Вторая написана для оркестра, который образовался изъ квартета, игравшаго у отца Шуберта по воскресеньямъ (см. стр. 159) [8]. Эта симфонія часто исполнялась въ Cristal Palace и была одной изъ любимѣйшихъ въ тамошнемъ репертуарѣ. Нѣкоторые утверждали, будто бы Шубертъ никогда не слыхалъ своихъ симфоній. Это утвержденіе можетъ относиться лишь къ тремъ его послѣднимъ симфоніямъ. Наоборотъ, первыя шесть онъ, вѣроятно, слышалъ въ исполненіи конвиктскаго оркестра, разныхъ оркестровъ изъ люби-



Иллюстрація къ «Schwager Kronos». Картина М. фонъ Швинда (1827 г.).

телей, наконецъ, того, который, какъ выше замѣчено, образовался изъ квартета, игравшаго въ квартирѣ старика Шуберта; этотъ квартетъ постепенно разростался; къ нему присоединились духовые инструменты Образовавшійся такимъ образомъ оркестръ сталъ исполнять оркестровыя произведенія Гайдна, Моцарта, Бетховена и другихъ авторовъ. Этотъ оркестръ перекочевывалъ не разъ изъ квартиры отца Франца Шуберта въ болѣе просторныя помѣщенія. Францъ Шубертъ принималъ въ немъ участіе, исполняя партію альта [9]. Къ тому же году относится сочиненіе струннаго квартета въ F-dur, струннаго тріо въ B-dur, рондо въ A-dur для скрипки соло и квартета (іюнь 1816 г.), концерта для скрипки въ C-dur,

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.
[7] Ibid. III, p. 326.
[8] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326, 327.
[9] Ibid. III, p. 327.

трехъ сонатинъ для фортепіано и скрипки (ор. 137), сонатъ для фортепіано въ F-dur и въ E-dur, разныхъ маршей для фортепіано, 12 вальсовъ, 6 экоссезовъ и 99 пѣсенъ. Въ ихъ числѣ были такіе шедевры, какъ пѣсни арфиста изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте (13 сент. 1816 г., ор. 12), «Mignon's Sehnsucht» (ор. 62, № 4), «Der Fischer», «Der König in Thule» (ор. 5, № 5), «Jägers Abendlied», «Schäfersklagelied» (ор. 3), «Wanderer's Nachtlied» (ор. 4), «An Schwager Kronos» (ор. 19)—на стихотворенія Гете; на стихотворенія Шиллера: «Ritter Toggenburg», «Thekla», «Wanderer» на слова Шмидта и др. [10].

Вѣроятно, къ 1816 году относится знакомство Шуберта съ пѣвцомъ Фоглемъ, который былъ лѣтъ на двадцать старше Шуберта и къ этому вре-



Иллюстрація къ пѣснѣ Шуберта «Der Schiffer».
Акварель Л. Купельвизера (1820 г.).

мени пріобрѣлъ большую извѣстность. Фогль узналъ о Шубертѣ отъ Шобера, находившагося въ постоянномъ восторгѣ отъ сочиненій своего юнаго друга. По настоянію Шобера Фогль пошелъ къ Шуберту, который крайне смутился и сконфузился отъ посѣщенія такого знаменитаго гостя. Фогль нашелъ въ комнатѣ Шуберта груды исписанной нотной бумаги. Первое сочиненіе, попавшееся Фоглю подъ руку, было «Augenlied», которое онъ нашелъ мелодическимъ, но незначительнымъ. «Ganymed» и «Schäfer's Klage» произвели на него болѣе глубокое впечатлѣніе. Просмотрѣвъ кое-что еще, онъ ушелъ, отмѣтивъ въ нѣсколько покровительственномъ тонѣ талантъ Шуберта и пожалѣвъ, что онъ его тратитъ по пустякамъ. Но впечатлѣніе отъ музыки Шуберта запало въ душу Фогля: онъ сталъ говорить съ удивленіемъ о юномъ композиторѣ и заходить къ нему. Вскорѣ между ними завязалась неразрывная

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.

дружба, и они стали почти неразлучными. Шубертъ аккомпанировалъ пѣнію Фогля, и тогда, по его собственнымъ словамъ, они сливались въ одно существо [11]. Въ тѣ времена въ концертахъ почти никогда не пѣли. Но



Іоганнъ Фогль. Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).

Фогль, бывая въ частныхъ домахъ всѣхъ выдающихся любителей музыки Вѣны, исполнялъ тамъ лучшія произведенія своего друга и содѣйствовалъ его славѣ. Часто Фогль пѣлъ въ этихъ домахъ подъ аккомпаниментъ Шуберта, который такимъ образомъ получилъ доступъ въ великосвѣтское общество.

[11] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 327, 342.

Въ это время Фогль записалъ въ свой дневникъ нѣсколько знаменательныхъ строкъ о Шубертѣ: «Ничто такъ ясно не указываетъ на недостатокъ хорошей школы пѣнія, какъ пѣсни Шуберта. Иначе, какой громадный и универсальный эффектъ повсюду, гдѣ понимаютъ нѣмецкій языкъ, произвело бы это поистинѣ божественное вдохновеніе, это проявленіе музыкальнаго ясновидѣнія. Сколькимъ людямъ стали бы понятны, вѣроятно впервые, такія выраженія, какъ: «слово и поэзія въ музыкѣ», «слова въ гармоніи», «идеи, облеченныя въ музыку» и пр.; сколько людей узнало бы, что самыя изящныя поэмы нашихъ величайшихъ поэтовъ возвысились бы, если бы были переведены на музыкальный языкъ? Безконечное число примѣровъ можно было бы назвать, но я ограничиваюсь лишь слѣдующими: «Erlkönig», «Gretchen», «Schwager Kronos», «Миньона», «Пѣсни арфиста», Шиллера «Sehnsucht», «Der Pilgrim» и «Die Bürgschaft» [12].



Шубертъ и Фогль за фортепіано. Рисунокъ М. фонъ Швинда (ок. 1868 г.).

Эти слова Фогля обнаруживаютъ глубокое пониманіе генія Шуберта. Нельзя лучше охарактеризовать этотъ геній, какъ «музыкальнымъ ясновидѣніемъ». Музыкальные образы проносились въ головѣ великаго композитора, едва успѣвавшаго записывать на бумагѣ то, что диктовало ему никогда не прерывавшееся вдохновеніе. Оттого Шубертъ сочинилъ такую массу произведеній, писалъ безъ поправокъ, передѣлокъ, словомъ—безъ всякаго труда, а такъ, какъ «Богъ на душу положитъ» [13]. Музыка непрерывнымъ потокомъ изливалась изъ души Шуберта, котораго друзья упрекали за то, что онъ мало работаетъ надъ своими произведеніями и недостаточно ихъ отдѣлываетъ. Ему стоило только бросить взглядъ

Іосифъ Гюттенбреннеръ. Акварель І. Дангаузера.

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 327—328.

[13] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 362.

на стихотвореніе, чтобы тотчасъ превратить его въ пѣсню, музыкальное достоинство которой иногда заслоняло величайшія поэтическія красоты самаго стихотворенія. Поразительная легкость творчества Шуберт давала ему возможность въ одинъ присѣстъ создавать такіе шедевры, какъ «Лѣсной Царь», «Wanderer» и т. п. Благодаря этому, Шубертъ часто совершенно забывалъ свои сочиненія. Не успѣвалъ онъ кончить одно, какъ тотчасъ начиналъ



Ансельмъ Гюттенбреннеръ. Акварель І. Тельтшера.

другое, отложивъ первое въ сторону, чтобы никогда послѣ и не вспомнить о немъ [14]. По этому поводу Фогль разсказывалъ, что, получивъ однажды отъ своего друга нѣсколько новыхъ сочиненій, онъ не имѣлъ времени тотчасъ съ ними ознакомиться; наконецъ, просмотрѣвъ ихъ, онъ выбралъ одно изъ нихъ и транспонировалъ его, найдя его слишкомъ высокимъ для своего голоса. Прошло недѣли двѣ. Разъ Фогль вздумалъ показать Шуберту транспонированную имъ пѣсню. Шубертъ просмотрѣлъ ее, похвалилъ и спросилъ: «чье это произведеніе».?.. [15].

[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 331, 355. Шубертъ, сочиняя, никогда не думалъ о славѣ, даже о томъ, будетъ ли исполнено его сочиненіе. Оно просто выливалось изъ его души, какъ выраженіе того, что онъ переживалъ (ibid. III, p. 363).

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328.

Въ 1817 г. Шубертъ написалъ сравнительно меньше. Пріѣздъ Россини въ Вѣну сосредоточилъ вниманіе музыкальнаго міра на произведеніяхъ названнаго итальянскаго маэстро. «L'Inganno felice» (26 ноября 1816 г.), «Tancredi» (17 декабря 1816 г.), «L'Italiana in Algeri» (1 февраля 1817 г.), «Ciro in Babilonia» (18 іюня 1817 г.) вскружили всѣмъ голову. Шубертъ восхищался мелодичностью оперъ Россини, но потѣшался надъ оркестровой музыкой итальянца [16]. Однако, вліяніе Россини сказалось въ написанныхъ Шубертомъ въ этомъ году двухъ увертюрахъ «въ итальянскомъ стилѣ», въ D-dur (въ сентябрѣ 1817 г.) и C-dur (въ ноябрѣ 1817 г.), которыя много разъ исполнялись. C-dur'ную увертюру Шубертъ переложилъ на фортепіано въ 4 руки. Она была издана подъ opus'омъ 170 и исполнялась въ Crystal Palace 1 декабря 1866 г. и въ другихъ мѣстахъ. Подражаніе Россини очевидно. Между прочимъ оно обнаруживается въ неизбѣжномъ crescendo, этомъ излюбленномъ эффектѣ Россини. Тѣмъ не менѣе, Шубертъ остается самимъ собой во всей своей лучезарной индивидуальности [17]. Въ этомъ же году Шубертъ написалъ третью увертюру (въ D-dur), исполнявшуюся въ Crystal Palace 1 февраля 1860 г. Но особенно много въ этотъ годъ Шубертъ написалъ для фортепіано — цѣлыхъ 6 сонатъ: въ Es-dur (op. 122), H-dur (op. 147), A-moll (op. 164), F-dur, As-dur и E-moll. Шестая симфонія Шуберта, оконченная въ февралѣ 1818 г., вѣроятно, начата въ октябрѣ 1817 г. Она впервые названа «большой»: «Grosse Sinfonie», хотя ни по объему, ни по количеству инструментовъ не отличается отъ предшествующихъ. Если въ ней можно найти подражанія итальянской оперѣ вообще и Россини въ частности, то въ скерцо впервые обнаруживается несомнѣнное вліяніе Бетховена. Изъ инструментальныхъ произведеній въ этомъ году Шубертъ написалъ еще 2 сонаты



Іоганнъ-Карлъ графъ Эстергази.



Альбертъ графъ Эстергази.

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328.

[17] Вліяніе Россини замѣтно и въ другихъ сочиненіяхъ Шуберта, напримѣръ: въ 6-й симфоніи, въ двухъ маршахъ (op. 121), въ финалѣ G-dur'наго квартета (op. 161) и пр. (ibid. III, p. 328).

для фортепіано и скрипки, тріо для смычковыхъ инструментовъ и полонезъ для скрипки; изъ вокальныхъ—47 пѣсенъ, въ числѣ которыхъ: «Gruppe aus dem Tartarus» и «Pilgrim» на слова Шиллера, «Ганимедъ» Гёте, «Fahrt zur Hades», «Memnon» и «Erlafsee» Майргофера, «An die Musik» Шобера и др. [18].

На какія средства жилъ Шубертъ въ это время? Покинувъ школу своего отца, онъ поселился, какъ выше было сказано (см. стр. 177), у Шобера, но всего лишь на нѣсколько мѣсяцевъ, потому что къ Шоберу пріѣхалъ братъ, которому Шубертъ долженъ былъ уступить занимаемое имъ помѣщеніе. Какъ ни были скромны потребности Шуберта, но едва ли всѣ самые необходимые расходы онъ былъ въ состояніи покрыть тѣмъ гонораромъ, который получилъ отъ Ваттерота за свою кантату (см. стр. 178). Приходилось ему, вѣроятно, обращаться за помощью къ своимъ друзьямъ и терпѣть нужду. Объ этомъ свѣдѣній не сохранилось. Эту печальную тайну унесъ съ собою въ свою безвременную могилу великій композиторъ, находившій источникъ высшаго счастья въ самомъ творчествѣ и совершенно забывавшій о своемъ правѣ на то, чтобы оно оплачивалось... Но, помимо его друзей, мало кто цѣнилъ его и интересовался имъ [19].

Впрочемъ, число его друзей и благожелателей все росло. Въ этомъ году Шубертъ сошелся съ Ансельмомъ и Іосифомъ Гюттенбреннеромъ и Іосифомъ Гаи. Ансельмъ Гюттенбреннеръ былъ старше Шуберта на четыре года. Они встрѣчались еще въ 1815 г. у Сальери, у котораго Ансельмъ Гюттенбреннеръ бралъ уроки. Съ младшимъ братомъ, Іосифомъ, Шубертъ познакомился въ 1817 году. Оба брата были люди обезпеченные. Ансельмъ выбралъ музыку своею профессіею. Гаи былъ чиновникъ, прекрасно игралъ на фортепіано и пользовался большимъ расположеніемъ Шуберта. Младшій Гюттенбреннеръ былъ очарованъ великимъ композиторомъ и благоговѣлъ передъ нимъ, какъ Шиндлеръ передъ Бетховеномъ; онъ превозносилъ Шуберта до небесъ и былъ готовъ на все для своего кумира, только бы тотъ снизошелъ на то, чтобы лишь взглянуть на своего поклонника. Впрочемъ и остальные друзья преклонялись передъ Шубертомъ, малѣйшее желаніе котораго было для нихъ закономъ. Зато они и прозвали его своимъ «тираномъ» [20].

Въ 1818 году Унгеръ, отецъ знаменитой въ то время пѣвицы Унгеръ-Сабатье, представилъ Шуберта графу І. Эстергази, который пригласилъ композитора къ себѣ въ деревню около Zelész'a, въ Венгріи, провести тамъ лѣто. Семья состояла изъ графа, графини, двухъ дочерей: 13-лѣтней Маріи, 11-лѣтней Каролины и 5-лѣтняго мальчика. Шубертъ долженъ былъ давать уроки музыки и получалъ по два гульдена за каждый урокъ. Всѣ члены семьи занимались музыкой: у графа былъ басъ, у графини и Каролины контральто, у Маріи сопрано. Обѣ дочери играли на фортепіано. Другъ этой

[18] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 329.

[19] Ibid. III, p. 329.

[20] Ibid. III, p. 329, 331. Вся компанія жила въ большой дружбѣ. Каждый членъ ея имѣлъ свое прозвище. У Шуберта прозвищъ было нѣсколько (ibid. III, p. 331).

семьи, баронъ фонъ Шёнштейнъ, немного старше Шуберта, былъ прекраснымъ пѣвцомъ и обладалъ пріятнымъ баритономъ. Хотя Шуберту было тяжело разстаться со своими друзьями, но зато у Эстергази онъ нашелъ совсѣмъ непривычный для себя комфортъ, множество развлеченій среди прекрасной



Каролина Эстергази.

природы, пріятное общество, возможность познакомиться съ народными мелодіями и, по желанію, уединяться для своихъ занятій [21].

Вліяніе венгерской музыки обнаруживается въ «36 оригинальныхъ танцахъ» (op. 9), часть которыхъ написана въ слѣдующемъ году. «Divertissement à la hongroise» и квартетъ въ A-moll (op. 29), въ которыхъ вліяніе венгерской музыки весьма значительно, написаны гораздо позже [22]. Живя у Эстергази, Шубертъ, какъ это видно изъ его писемъ, могъ «беззаботно» [23] отдаваться творчеству, результаты котораго поэтому ему кажутся особенно удачными. Онъ написалъ длинную балладу «Einsamkeit» на слова Майргофера, «Blumen-

[21] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 329.

[22] Grove, ibid. Vol. III, p. 330.

[23] Ibid. III, p. 329.

brief», «Blondel und Maria», «Das Marienbild», «Litaney», «Das Abendroth» для контральто (очевидно потому, что такимъ голосомъ обладала графиня), «Vom Mitleiden Maria» и положилъ на музыку три сонета Петрарки [24].

Изъ писемъ Шуберта того времени [25] видно, что онъ всею душой стремится къ своимъ друзьямъ и роднымъ, несмотря на всѣ блага, которыми



Карлъ фонъ Шёнштейнъ. Литографія І. Кригубера (1841 г.).

пользуется въ домѣ графа. О послѣднемъ Шубертъ отзывается какъ о человѣкѣ грубоватомъ; графиня горда, но не безсердечна; ея дочери—милыя дѣти. Никто изъ нихъ не интересуется истиннымъ искусствомъ, за исключеніемъ развѣ одной графини, да и та лишь по временамъ. По большей части, онъ предоставленъ самому себѣ, т.-е. своей музыкѣ. И жающихъ его тамъ людей онъ предпочитаетъ прислугу (ср. стр. 177) ,амъ [26].

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 329, 330, 379.

[25] Grove, ibid. Vol. .II, p. 329.

[26] Ibid. III, p. 330.



Фрагментъ картины «Симфонія» [illegible]
Шубертъ, рядомъ съ нимъ [illegible]
[illegible] въ Мюнхенѣ.

IV.

О возвращеніи въ Вѣну Шубертъ нашелъ театръ въ полномъ порабощеніи у Россини. Одной изъ преобладающихъ чертъ въ характерѣ Шуберта было полное отсутствіе зависти. Поэтому онъ способенъ былъ радоваться хорошему, гдѣ бы оно ни встрѣчалось. Это доказывается письмомъ Шуберта, написаннымъ Гюттенбреннеру послѣ прослушанія «Отелло» Россини, который былъ данъ въ январѣ 1819 г. «Отелло — пишетъ Шубертъ — гораздо лучше и характеристичнѣе «Танкреда». Нельзя въ Россини отрицать необыкновеннаго генія. Его оркестровка часто чрезвычайно оригинальна, а также и его мелодія. За исключеніемъ обыч[illegible]итальянскихъ галлопадъ и реминисценцій изъ «Танкреда», тутъ [illegible] возражать» [1]. Въ томъ же письмѣ Шубертъ выражаетъ

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.

brief», «Blondel und Maria», «Das Marienbild», «Litaney», «Das Abendroth» для контральто (очевидно потому, что такимъ голосомъ обладала графиня), «Vom Mitleiden Maria» и положилъ на музыку три сонета Петрарки [24].

Изъ писемъ Шуберта того времени [25] видно, что онъ всею душой стремится къ своимъ друзьямъ и роднымъ, несмотря на всѣ блага, которыми



Карлъ фонъ Шёнштейнъ. Литографія І. Кригубера (1841 г.).

пользуется въ домѣ графа. О послѣднемъ Шубертъ отзывается какъ о человѣкѣ грубоватомъ; графиня горда, но не безсердечна; ея дочери—милыя дѣти. Никто изъ нихъ не интересуется истиннымъ искусствомъ, за исключеніемъ развѣ одной графини, да и та лишь по временамъ. По большей части, онъ предоставленъ самому себѣ, т.-е. своей музыкѣ. И [illegible] жающихъ его тамъ людей онъ предпочитаетъ прислугу (ср. стр. 177) [illegible] ,амъ [26].

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 329, 330, 379.

[25] Grove, ibid. Vol. .II, p. 329.

[26] Ibid. III, p. 330.



Фрагментъ картины «Симфонія» М. фонъ Швинда (1852 г.). (Слѣва Шубертъ, рядомъ съ нимъ Фогль и Шоберъ; справа Ланеръ и Швиндъ). Королевская новая пинакотека въ Мюнхенѣ.

IV.



О возвращеніи въ Вѣну Шубертъ нашелъ театръ въ полномъ порабощеніи у Россини. Одной изъ преобладающихъ чертъ въ характерѣ Шуберта было полное отсутствіе зависти. Поэтому онъ способенъ былъ радоваться хорошему, гдѣ бы оно ни встрѣчалось. Это доказывается письмомъ Шуберта, написаннымъ Гюттенбреннеру послѣ прослушанія «Отелло» Россини, который былъ данъ въ январѣ 1819 г. «Отелло — пишетъ Шубертъ — гораздо лучше и характеристичнѣе «Танкреда». Нельзя въ Россини отрицать необыкновеннаго генія. Его оркестровка часто чрезвычайно оригинальна, а также и его мелодія. За исключеніемъ обыч[illegible]тальянскихъ галлопадъ и реминисценцій изъ «Танкреда», тутъ н[illegible] возражать» [1]. Въ томъ же письмѣ Шубертъ выражаетъ

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.

свое неудовольствіе по поводу того, что его оперныя произведенія не ставятся. Однако, это его не смущаетъ, и онъ проситъ Гюттенбреннера написать ему либретто и сообщаетъ, что онъ только-что окончилъ маленькую пьесу «Die Zwillingsbrüder»—Singspiel въ одномъ актѣ, переведенный Гофманомъ съ французскаго и состоящій изъ увертюры и 10 нумеровъ. Это произведеніе было окончено 19 января 1819 г. Не прошло нѣсколькихъ мѣсяцевъ, какъ оно уже было исполнено [2].

Единственная обязанность Шуберта въ это время заключалась въ преподаваніи музыки въ семействѣ Эстергази. Остальное время Шубертъ былъ свободенъ и могъ всецѣло посвящать свои силы композиціи. Онъ имѣлъ обыкновеніе писать утромъ, тотчасъ послѣ того, какъ вставалъ съ постели. Когда его посѣтилъ Фердинандъ Гиллеръ и спросилъ, много ли онъ пишетъ, то Шубертъ отвѣтилъ: «Я сочиняю каждое утро и когда кончаю одно произведеніе, начинаю другое» [3]. Сочинялъ Шубертъ до обѣда, т.-е. до двухъ часовъ дня. Остальное время онъ посвящалъ знакомымъ и прогулкѣ съ друзьями, но и въ это время на него иногда находило вдохновеніе. Тогда онъ забывалъ все и принимался за композицію. Такъ это случилось въ ноябрѣ 1819 года, когда онъ написалъ свою увертюру для фортепіано въ 4 руки (ор. 34). На манускриптѣ самъ авторъ сдѣлалъ надпись, что произведеніе это написано у Іосифа Гюттенбреннера въ продолженіе трехъ часовъ, вслѣдствіе чего обѣдъ былъ пропущенъ [4].

Весною 1819 года написано 5 пѣсенъ и квинтетъ на слова «Sehnsucht» изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте. Уже въ 1816 году Шубертъ положилъ эти слова на одноголосную пѣсню и въ продолженіе своей жизни еще два раза писалъ на нихъ музыку, подобно Бетховену, который тоже 4 раза подвергалъ этотъ текстъ музыкальной обработкѣ. Въ апрѣлѣ того же 1819 г. Шубертъ написалъ квартетъ для мужскихъ голосовъ: «Ruhe, schönstes Glück der Erde» и въ маѣ 4 духовныя пѣснопѣнія на слова Новалиса [5].

Сбереженія, сдѣланныя Шубертомъ въ предыдущее лѣто, дали ему возможность, вмѣстѣ съ Фоглемъ, предпринять путешествіе лѣтомъ 1819 г. въ Верхнюю Австрію. Они отправились въ Штейеръ, родину Фогля, который познакомилъ своего друга съ наиболѣе выдающимися любителями музыки, жившими въ этомъ городѣ: Паумгартнеромъ, Коллеромъ, Дорнфельдомъ и Шелльманомъ. Всѣ они чрезвычайно радушно встрѣтили гостей, съ восхищеніемъ слушали пѣсни Шуберта и принимали участіе въ исполненіи его сочиненій. Шубертъ чувствовалъ себя очень счастливымъ въ этомъ обществѣ. Въ своихъ письмахъ онъ, между прочимъ, постоянно упоминаетъ о красотѣ мѣстности [6].

---

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.

[3] Ferd. Hiller, «Künstlerleben». 1880. S. 49. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331, 360.

[4] Grove, «A dictionary, of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 331.

[5] Ibid. III, p. 331.

[6] Ibid. III, p. 331.

Шубертъ былъ неистощимъ на разныя шутки и проказы. Такъ, имъ было задумано исполненіе «Лѣсного Царя» въ лицахъ. Роли были распредѣлены между Фоглемъ, Шубертомъ и дочерью Коллера—Пепи [7]. День рожденія Фогля (10-го августа) былъ отпразднованъ кантатой, музыку которой написалъ Шубертъ на слова Штадлера (одного изъ друзей Шуберта, также пріѣхавшаго въ Штейеръ съ своею сестрою), заключавшія въ себѣ разные намеки на тріумфы Фогля въ качествѣ оперного пѣвца. Въ Штейерѣ Шубертъ написалъ



Шубертъ за фортепіано. Фрагментъ акварели Л. Купельвизера (1821 г.). Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.

свой фортепіанный квинтетъ съ контрабасомъ «Forellenquintett» (op. 114), такъ названный потому, что для медленной части взята тема изъ пѣсни автора: «Die Forelle» [8]. Шубертъ написалъ партіи этого квинтета прямо, безъ предварительной партитуры, подобно Моцарту, который, говорятъ, тоже написалъ такимъ образомъ одно изъ своихъ сочиненій [9]. Шубертъ и Фогль побывали въ Линцѣ, гдѣ жила семья Шпауна, а потомъ опять вернулись

[7] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331, 360.

[8] H. Riemann, «Musik-Lexikon». 7. Auflage. Leipzig. 1909. S. 1277. Въ квартетѣ D-moll темой для варіацій взята Шубертомъ его пѣсня «Смерть и молодая дѣвушка» (ibid. S. 1277).

[9] G. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331.

въ Штейеръ. Въ день отъѣзда изъ этого города Шубертъ написалъ въ альбомъ г-жи Штадлеръ слѣдующее правило житейской мудрости: «Пользуйся настоящимъ такъ разумно, чтобы прошедшее было пріятно вспомнить, а на будущее не страшно смотрѣть» [10].

По возвращеніи въ Вѣну Шубертъ сталъ писать свою пятую мессу въ As-dur: «Missa solemnis», которая, однако, была окончена только въ сентябрѣ 1822 г.

Въ этомъ году впервые исполнялась публично пѣсня Шуберта. 28 февраля 1819 г. «Schäfers Klagelied» спѣлъ въ одномъ концертѣ въ Вѣнѣ Егеръ, о чемъ въ лейпцигской музыкальной газетѣ («Allegemeine Musikalische Zeitung») было напечатано: «Schäfers Klagelied» Фр. Шуберта,—трогательное и прочувствованное сочиненіе талантливаго молодого человѣка; она была исполнена въ такомъ же духѣ г. Егеромъ» [11]. Таковъ былъ отзывъ о композиторѣ, произведенія котораго впослѣдствіи приводили публику въ неописуемый восторгъ. Въ продолженіе этого года Шубертъ послалъ Гёте три свои пѣсни: «Schwager Kronos», «Ueber Thal» (Mignon) и «Ganymed». Но поэтъ не обратилъ на нихъ вниманія и, какъ выше было замѣчено (см. стр. 152), ни разу не упоминаетъ ни въ своихъ письмахъ, ни въ какомъ-либо иномъ мѣстѣ своихъ сочиненій о композиторѣ, содѣйствовавшемъ пропагандѣ стихотвореній Гёте болѣе, чѣмъ кто-либо другой [12].

Въ 1820 году, благодаря Фоглю, Шуберту было предложено написать «Zwillingsbrüder» для Кертнерторскаго театра и «Zauberharfe» для Theatre an-der-Wien. «Zwillingsbrüder»—комическая оперетта (Posse) съ разговорнымъ діалогомъ въ одномъ актѣ. Она состоитъ изъ увертюры и 10 нумеровъ. Содержаніе заключается въ томъ, что братья-близнецы принимаются одинъ за другого. Отсюда проистекаетъ рядъ недоразумѣній. Фогль исполнялъ роли обоихъ братьевъ-близнецовъ. Хотя два спѣтые имъ номера очень понравились публикѣ и вызвали громъ рукоплесканій, тѣмъ не менѣе, эта оперетта, послѣ шести представленій, была снята со сцены. Шубертъ такъ мало интересовался этою опереттою, что даже не былъ въ театрѣ при ея представленіи, и Фогль долженъ былъ являться вмѣсто него, когда вызывали автора. Либретто, хотя и переполненное дѣйствующими лицами, заключаетъ въ себѣ очень мало дѣйствія. Музыка отличается легкостью, изяществомъ, необыкновенною для автора сжатостью, полна свѣжести, мелодичности и интересна отъ начала до конца; кромѣ того, она не лишена драматизма. Но критика того времени порицала это произведеніе, находя, что оно лишено

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331—332. По поводу этихъ словъ Шуберта Грове вспоминаетъ сентенцію, записанную Моцартомъ въ альбомъ одного масона: «Терпѣніе и спокойствіе духа лучше излѣчиваютъ наши болѣзни, чѣмъ все искусство медицины». Вѣна. 30 марта 1787 г. (Ibid. III, p. 332). Мысль, записанная въ альбомъ Шубертомъ, нѣсколько походитъ на житейскую философію «Притчей Конфуція» Шиллера о томъ, какъ слѣдуетъ пользоваться временемъ.

[11] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.

[12] Ibid. III, p. 332.

мелодичности, гонится за оригинальностью, и что пѣніе заглушается слишкомъ громкимъ аккомпаниментомъ [13].

19 августа того же года была поставлена мелодрама «Zauberharfe». Это произведеніе состояло преимущественно изъ хоровъ и мелодрамы и заключало въ себѣ всего лишь нѣсколько сольныхъ нумеровъ, между которыми романсъ



Антонъ Діабелли. Литографія I. Крисубера (1841 г.).

для тенора удостоился великихъ похвалъ. Увертюра въ C-dur оригинальна, характеристична и полна чисто-шубертовскихъ красотъ [14].

Осенью того же (1820 г.) Шубертъ возымѣлъ намѣреніе писать третью оперу «Sakontala», но, набросавъ два акта, оставилъ эту работу [15].

Кромѣ этихъ оперъ, Шубертъ, еще въ февралѣ этого года, сталъ писать пасхальную кантату: «Lazarus». Она должна была состоять изъ трехъ частей:

[13] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.

[14] Ibid. III, p. 332. Эта увертюра была сначала издана подъ именемъ «Rosamunda», какъ op. 26. А увертюра къ оперѣ «Rosamunda» въ d-moll'ѣ была впослѣдствіи напечатана подъ названіемъ: «Alfonso e Estrella» (ibid. III, p. 332). Риманнъ пишетъ, что увертюра къ «Zauberharfe» была впослѣдствіи употреблена для «Розамунды» (H. Riemann, «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1276).

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.

1) болѣзнь и смерть, 2) погребеніе, 3) воскресенье. Первая и значительная часть второй части были написаны Шубертомъ, повидимому, тайно отъ родныхъ и друзей. О первой части упоминаетъ Фердинандъ, братъ Франца Шуберта, въ своемъ перечнѣ сочиненій послѣдняго, а вторая была совершенно неизвѣстна, пока ее не нашелъ Thayer въ 1861 г. Эти двѣ части были изданы, а о третьей до сихъ поръ ничего неизвѣстно. Это произведеніе не было ни разу исполнено до 1863 г. [16]. Къ числу произведеній, написанныхъ въ 1820 г., относятся: 23-й псаломъ (въ переводѣ Моисея Мендельсона), сочиненный для 2 сопрано и 2 альтовъ, по внушенію сестеръ Фрёлихъ, и «Gesang der Geister über den Wassern» Гёте (ор. 167). Сначала Шубертъ положилъ этотъ текстъ на 4 одинакіе голоса (въ 1817 г.), но въ декабрѣ 1820 г. передѣлалъ названное произведеніе для 4 теноровъ и 4 басовъ, съ аккомпаниментомъ 2 альтовъ, 2 віолончелей и 1 контрабаса. Послѣдняя передѣлка этого сочиненія предпринята Шубертомъ въ февралѣ 1821 г. Оно было впервые исполнено 7 марта того же года, но успѣха не имѣло. 30 марта того же года оно было снова исполнено съ большимъ успѣхомъ. I. Гербекъ [17], дирижеръ Вѣнскаго Männergesangverein'а, громадная заслуга котораго заключалась въ томъ, что онъ спасъ отъ забвенія произведенія Шуберта для мужского хора, далъ возможность вѣнской публикѣ прослушать упомянутое произведеніе въ 1858 г. Въ Англіи оно исполнялось подъ управленіемъ Праута 22 марта 1881 г. также съ успѣхомъ, несмотря на трудности исполненія, мѣшающія его популярности [18]. Для своего брата Фердинанда, получившаго мѣсто хормейстера въ Альтлерхенфельдской церкви, Шубертъ написалъ нѣсколько антифоновъ (ор. 113) для Вербнаго Воскресенья [19].

Вѣроятно, въ 1820 г. написана фантазія въ C-dur для фортепіано, съ варіаціями на тему «Wanderer». Она написана для піаниста Либенберга, которому посвящена [20]. Самъ Шубертъ не могъ ее играть. Въ послѣдней части онъ всегда останавливался; однажды, играя ее, онъ вскочилъ и закричалъ: «Пусть самъ чортъ ее играетъ» [21]. Шубертъ не былъ виртуозомъ, но игра его отличалась осмысленностью и экспрессіею. Онъ исполнялъ только свои сочиненія и игралъ ихъ съ большимъ вкусомъ. Публично онъ никогда не игралъ, только иногда аккомпанировалъ въ концертахъ свои вокальныя сочиненія (всегда очень строго въ тактъ). Шубертъ импровизировалъ между дѣломъ, или когда напоръ музыкальныхъ мыслей былъ слишкомъ силенъ, но передъ публикой никогда [22]. Шубертъ также пѣлъ, но лишь «какъ композиторъ» [23].

---

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.

[17] H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7 Auflage. Leipzig. 1909. S. 594.

[18] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333.

[19] Ibid. III, p. 333.

[20] Ibid. III, p. 333. Листъ ее арранжировалъ для фортепіано съ аккомпаниментомъ оркестра (ibid. III, p. 333).

[21] Ibid. III, p. 333.

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342, 347, 360. Шубертъ очень любилъ бывать на балахъ у своихъ знакомыхъ, хотя самъ не танцовалъ. Но онъ по цѣлымъ часамъ импровизировалъ для танцующихъ чудные танцы, которые, если ему самому нравились, впослѣдствіи записывалъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 476. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 360).

[23] Ibid. III, p. 359.

Къ числу 17 пѣсенъ, написанныхъ въ 1820 г., принадлежатъ: «Der Jüngling auf dem Hügel» (op. 8, № 1), «Der Schiffer», «Liebeslauschen», «Orest auf Tauris», «Der entsühnte Orest» и «Freiwilliges Versinken» (послѣднія три произведенія на слова Майргофера), 4 итальянскіе «Canti», написанныя для г-жи фонъ Ромеръ, вышедшей замужъ за друга Шуберта, Шпауна. Впослѣдствіи эти «Canti» были изданы вмѣстѣ съ произведеніемъ, написаннымъ авторомъ еще въ 1813 г., подъ надзоромъ Сальери. Но самое замѣчательное изъ всѣхъ этихъ 17 произведеній — «Im Walde» или «Waldesnacht». Оно отличается «необыкновенною красотою, разнообразіемъ, силою и фантазіей» [24].

31 января 1821 г. Шуберту исполнилось 24 г. Въ день рожденія онъ получилъ три аттестата отъ вліятельныхъ лицъ: первое отъ Мозеля, второе отъ Вейгля, Сальери и Эйхталя и третье отъ графа Морица Дитрихштейна. Всѣ они преклоняются передъ его необыкновенными музыкальными способностями и выражаютъ ему самыя благія пожеланія. И вотъ, послѣ многолѣтнихъ трудовъ въ области композиціи, результатами которыхъ явилось множество первоклассныхъ шедевровъ, написанныхъ безъ всякой мысли и надежды извлечь изъ нихъ хоть какую-нибудь выгоду, а лишь вслѣдствіе одного неудержимаго вдохновенія, — горизонтъ для Шуберта какъ-будто нѣсколько проясняется. Въ этомъ же году произведенія Шуберта впервые появились въ печати. Этимъ Шубертъ былъ обязанъ Леопольду Зоннлейтнеру. У его отца, какъ было сказано выше (см. стр. 178), устраивались музыкальныя собранія, на которыхъ, между прочимъ, пропагандировались произведенія Шуберта [25]. 1-го декабря 1820 г., при большомъ стеченіи избранной публики, извѣстный любитель Гимнихъ исполнилъ «Лѣсного Царя» Шуберта и вызвалъ въ публикѣ желаніе пріобрѣсти это произведеніе. Леопольдъ Зоннлейтнеръ и Гимнихъ обратились къ издателямъ Діабелли и Гаслингеру, но безуспѣшно. Оба отказались издать произведеніе столь мало извѣстнаго автора, да еще съ такимъ труднымъ аккомпаниментомъ. Тогда Л. Зоннлейтнеръ въ слѣдующее собраніе открылъ подписку на печатаніе «Лѣсного царя», которая покрыла всѣ расходы [26].



Шубертъ. Рисунокъ изъ альбома М. ф. Швинда (около 1868 г.).

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333.

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333—334.

[26] Ibid. III, p. 333.

Собранія у Зоннлейтнера были частныя и ограничивались друзьями и знакомыми хозяина. 25 января 1821 г. Гимнихъ рѣшился исполнить «Лѣсного Царя» публично, подъ аккомпаниментъ самого автора, который такимъ образомъ лично предсталъ предъ публикою. Чтобы сдѣлать шубертовскую музыку какъ можно болѣе популярною, «Лѣсной Царь» былъ передѣланъ. Чтобы содѣйствовать популярности Шуберта, былъ изданъ «Erlkönigwalzer» [27].



Скрипка (Гуаданьини 1758 г.) и двѣ гитары Шуберта.

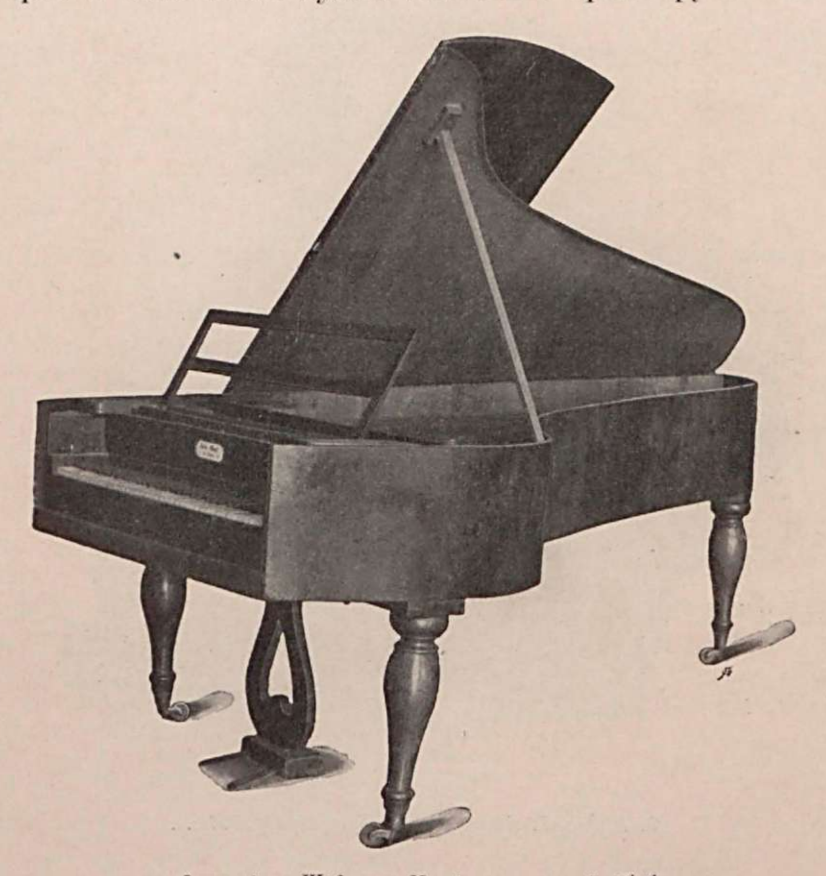
Съ этихъ поръ произведенія Шуберта все чаще исполняются въ концертахъ и все болѣе начинаютъ нравиться публикѣ. Очень симпатично отнеслась къ нему и критика въ лицѣ Ф. фонъ-Гентля, написавшаго статью: «Blick auf Schuberts Lieder», помѣщенную въ «Wiener Zeitschrift für Kunst» (23 марта 1822 г.) [28]. И издатели перестаютъ бояться риска издавать сочиненія молодого композитора, слава котораго стала быстро расти. Лица, которымъ были посвящены первыя произведенія Шуберта, появившіяся въ печати, представляютъ все крупныя имена: графъ фонъ-Дитрихштейнъ, рейхсграфъ Морицъ фонъ-Фризъ, Игнатій фонъ-Мозель, Іоганнъ-Владиславъ Пиркеръ (венеціанскій патріархъ), Сальери, Фогль, графъ Людвигъ Чекени. Но если популярность Шуберта и стала расти, и вліятельныя лица начали имъ интересоваться,

[27] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334. Ed. Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 284.

[28] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

то все-таки матеріальное его положеніе отъ этого не особенно улучшилось, потому что изданіе его произведеній не давало ему сколько-нибудь значительныхъ средствъ [29].

Когда опера Герольда «La Clochette» передѣлывалась для вѣнскаго театра подъ названіемъ «Das Zauberglöckchen», то Шубертъ былъ приглашенъ участвовать въ этой передѣлкѣ. Онъ написалъ два вставочные нумера: теноровую арію и комическій дуэтъ, вызвавшіе громъ рукоплесканій [30].



Фортепіано Шуберта. Музей его имени въ Вѣнѣ.

Шубертъ принялъ участіе въ «50 варіаціяхъ» Діабелли, для которыхъ Бетховенъ написалъ 33 (op. 120). Варіація Шуберта помѣщена въ этотъ сборникъ подъ нумеромъ 38-мъ. Кромѣ того, онъ написалъ въ мартѣ и іюлѣ 1821 г. нѣсколько танцевъ для фортепіано. Въ августѣ Шубертъ началъ писать свою 7-ую симфонію, которая осталась въ видѣ эскиза, но довольно полно набросаннаго. Судя по этимъ набраскамъ, можно заключить, что въ этой симфоніи Шубертъ еще стоитъ на прежней точкѣ зрѣнія, а полную свою самобытную индивидуальность онъ проявляетъ лишь, начиная съ 8-ой

[29] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

[30] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

(H-moll'ной) неоконченной. Здѣсь, какъ и въ антрактѣ къ «Розамундѣ», Шоубертъ, въ качествѣ оркестроваго композитора, достигаетъ той же высоты, которой давно достигъ въ своихъ пѣсняхъ [31].

Къ числу пѣсенъ, написанныхъ въ 1821 г., принадлежатъ: «Grenzen der Menscheit», «Geheimes», «Suleika» (ор. 14 и 31), «Sey mir gegrüsst» (ор. 20,



Ф. Шубертъ. Литографія І. Кригубера (1846 г.).

№ 1), «Die Nachtigal»—для 4 мужскихъ голосовъ (ор. 11, № 2), и «Mahomet's Gesang» на слова Гёте (фрагментъ).

Сентябрь и октябрь 1821 г. Шубертъ и Шоберъ провели въ Оксенбургскомъ дворцѣ (нѣсколько миль южнѣе Ст.-Пельтена), мѣстопребываніи епископа, родственника Шобера. Тамъ собралось блестящее общество, время проводилось очень пріятно, много занимались музыкой, и неистощимая веселость Шуберта и Шобера, ихъ шутки и проказы смѣшили всѣхъ. Тамъ Шубертъ началъ сочинять оперу «Alfonso und Estrella» на либретто Шобера. Послѣднее написано на романтическій сюжетъ, полно сраженій, любви, заговоровъ, охоты, сельской жизни и изобилуетъ всѣмъ, что «такъ натурально въ

[31] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334—335.

